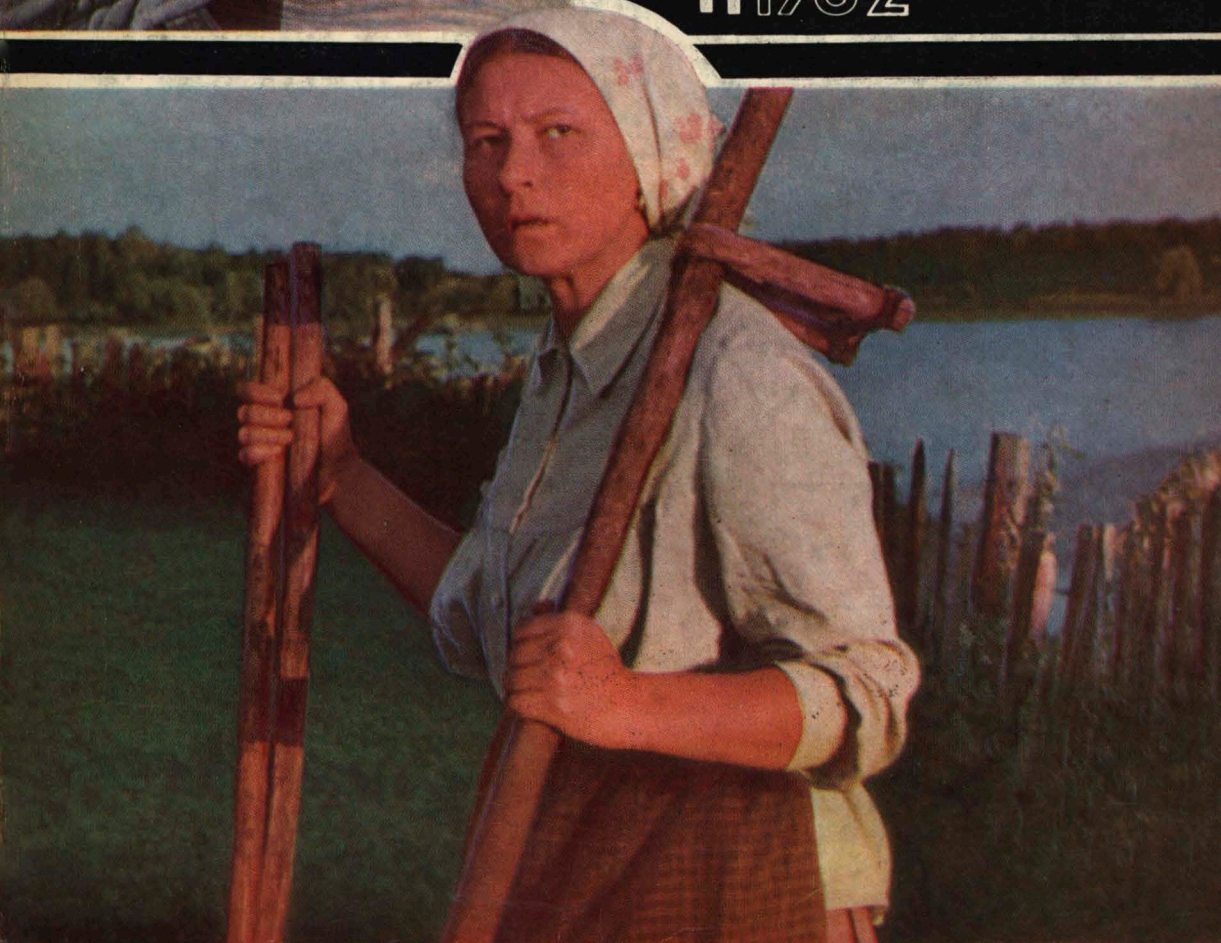
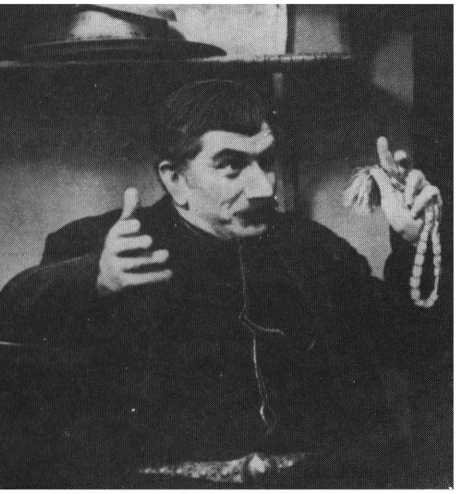
ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

11 1982





ОБРАЩЕНИЕ

Центрального Комитета КПСС, Президиума Верховного Совета СССР, Совета Министров СССР к Коммунистической партии, к советскому народу

Дорогие товарищи!

Коммунистическая партия Советского Союза, весь советский народ понесли тяжелую утрату. Из жизни ушел верный продолжатель великого дела Ленина, пламенный патриот, выдающийся революционер и борец за мир, за коммунизм, крупнейший политический и государственный деятель современности Леонид Ильич Брежнев.

Вся многогранная деятельность, личная судьба Л. И. Брежнева неотделимы от важнейших этапов в истории Страны Советов. Коллективизация и индустриализация, Великая Отечественная война и послевоенное возрождение, освоение целины и организация исследований космоса — это и вехи биографии славного сына рабочего класса Леонида Ильича Брежнева. Всюду, куда бы ни направляла его партия, Леонид Ильич беззаветно, с присущими ему энергией и настойчивостью, смелостью и принципиальностью боролся за ее великие идеалы.

С именем товарища Брежнева, с его неутомимой работой на постах Генерального секретаря Центрального Комитета КПСС и Председателя Президиума Верховного Совета СССР советские люди, наши друзья во всем мире справедливо связывают последовательное утверждение ленинских норм партийной и государственной жизни, совершенствование социалистической демократии. Он мудро направлял деятельность ленинского штаба партии — ее Центрального Комитета, Политбюро ЦК, показывая образец умелой организации дружной коллективной работы. Ему принадлежит выдающаяся роль в выработке и осуществлении экономической и социально-политической стратегии партии на этапе развитого социализма, в определении и реализации курса на подъем народного благосостояния, в дальнейшем укреплении экономического и оборонного могущества нашей страны.

Непреходящи заслуги Леонида Ильича Брежнева в формировании и проведении политики нашей партии на международной арене — политики мира и мирного сотрудничества, разрядки и разоружения, решительного отпора агрессивным происках империализма, предотвращения ядерной катастрофы. Велик его вклад в сплочение мирового социалистического содружества, в развитие международного коммунистического движения.

Пока билось сердце Леонида Ильича, его помыслы и дела были всецело подчинены интересам людей труда. С массами трудящихся его всегда связывали кровные, неразрывные узы. В сознании коммунистов, сотен миллионов людей на всех континентах он был и останется воплощением ленинской идейности, последовательного интернационализма, революционного оптимизма и гуманизма.

Тяжела понесенная нами утрата, глубока наша скорбь. В этот горестный час коммунисты, все трудящиеся Советского Союза еще теснее сплачиваются вокруг ленинского Центрального Комитета КПСС, его руководящего ядра, сложившегося под благотворным влиянием Леонида Ильича Брежнева. Народ верит в партию, ее

могучий коллективный разум и волю, всем сердцем поддерживает ее внутреннюю и внешнюю политику. Советские люди хорошо знают: знамя Ленина, знамя Октября, под которым одержаны всемирно-исторические победы, — в надежных руках.

Партия и народ вооружены величественной программой коммунистического созидания, разработанной XXIII—XXVI съездами КПСС. Эта программа неуклонно претворяется в жизнь. Партия будет и впредь делать все для подъема народного благосостояния на основе интенсификации производства, повышения его эффективности и качества работы, выполнения Продовольственной программы СССР. Партия и впредь будет проявлять всемерную заботу об упрочении союза рабочего класса, колхозного крестьянства и народной интеллигенции, об укреплении социально-политического и идейного единства советского общества, братской дружбы народов СССР, об идеологической закалке трудящихся в духе марксизма-ленинизма и пролетарского, социалистического интернационализма.

Неизменна воля советского народа к миру. Не подготовка к войне, обрекающая народы на бессмысленную растрату своих материальных и духовных богатств, а упрочение мира — вот путеводная нить в завтрашний день. Эта благородная идея пронизывает Программу мира на 80-е годы, всю внешнеполитическую деятельность партии и Советского государства.

Мы видим всю сложность международной обстановки, попытки агрессивных кругов империализма подорвать мирное сосуществование, столкнуть народы на путь вражды и военной конфронтации. Но это не может поколебать нашу решимость отстоять мир. Мы будем делать все необходимое, чтобы любители военных авантюр не застали Советскую страну врасплох, чтобы потенциальный агрессор знал: его неминуемо ждет сокрушительный ответный удар.

Опираясь на свою мощь, проявляя величайшую бдительность и выдержку, сохраняя неизменную верность миролюбивым принципам и целям своей внешней политики, Советский Союз будет упорно бороться за то, чтобы отвратить от человечества угрозу ядерной войны, за разрядку, за разоружение.

В этой борьбе с нами братские страны социализма, борцы за национальное и социальное освобождение, миролюбивые страны всех континентов, все честные люди земли. Политика мира выражает коренные жизненные интересы человечества, и поэтому за такой политикой — будущее.

Советский народ видит в партии своего испытанного коллективного вождя, мудрого руководителя и организатора. В служении рабочему классу, трудовому народу — высшая цель и смысл всей деятельности партии. Непоколебимое единство партии и народа было и остается источником несокрушимой силы советского общества. КПСС свято дорожит доверием трудящихся, постоянно укрепляет свои связи с массами. Народ на практике убедился, что наша партия при любом повороте событий, при любых испытаниях остается на высоте своей исторической миссии. Внутренняя и внешняя политика КПСС, разработанная под руководством Леонида Ильича Брежнева, будет и далее проводиться последовательно и целеустремленно.

Жизнь и деятельность Л. И. Брежнева будет всегда вдохновляющим примером верного служения Коммунистической партии и советскому народу.

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза, Президиум Верховного Совета СССР, Совет Министров СССР выражают уверенность в том, что коммунисты, все советские люди проявят высокую сознательность и организованность, своим самоотверженным творческим трудом под руководством ленинской партии обеспечат выполнение планов коммунистического строительства, дальнейший расцвет нашей социалистической Родины.

ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ

о Пленуме Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза

12 ноября 1982 года состоялся внеочередной Пленум Центрального Комитета КПСС.

По поручению Политбюро ЦК Пленум открыл и выступил с речью член Политбюро ЦК КПСС, секретарь ЦК КПСС тов. Андропов Ю. В.

В связи с кончиной Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева члены Пленума ЦК почтили память Леонида Ильича Брежнева минутой скорбного молчания.

Пленум ЦК отметил, что Коммунистическая партия, советский народ, все прогрессивное человечество понесли тяжелую утрату. Из жизни ушел выдающийся деятель Коммунистической партии, Советского государства, международного коммунистического, рабочего и национально-освободительного движения, пламенный борец за мир.

Леонид Ильич Брежнев, находясь в рядах ленинской Коммунистической партии более 50 лет, из них 18 лет на посту ее руководителя, внес огромный вклад в укрепление монолитности ее рядов, политического, социально-экономического и оборонного могущества Советского Союза. Исключительно велика его роль в укреплении мира и международной безопасности. Имя Леонида Ильича Брежнева, с которым непосредственно связаны великие свершения в жизни нашей страны — индустриализация и коллективизация сельского хозяйства, историческая победа советского народа в Великой Отечественной войне, послевоенное восстановление народного хозяйства нашей Родины, исследование космоса, все успехи в развитии экономики, науки и культуры Советского государства, навсегда вошло в историю Коммунистической партии Советского Союза, нашей великой Родины.

Участники Пленума ЦК выразили глубокое соболезнование родным и близким покойного.

Пленум ЦК рассмотрел вопрос об избрании Генерального секретаря ЦК КПСС.

По поручению Политбюро ЦК выступил с речью член Политбюро ЦК КПСС, секретарь ЦК КПСС тов. Черненко К. У. Он внес предложение избрать Генеральным секретарем ЦК КПСС тов. Андропова Ю. В.

Генеральным секретарем Центрального Комитета КПСС Пленум единогласно избрал тов. Андропова Юрия Владимировича.

Затем на Пленуме выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС тов. Андропов Ю. В. Он выразил сердечную благодарность Пленуму ЦК за оказанное высокое доверие — избрание его на пост Генерального секретаря ЦК КПСС.

Тов. Андропов Ю. В. заверил Центральный Комитет КПСС, Коммунистическую партию, что приложит все свои силы, знания и жизненный опыт для успешного выполнения начертанной в решениях XXVI съезда КПСС программы коммунистического строительства, обеспечения преемственности в решении задач дальнейшего укрепления экономического и оборонного могущества СССР, повышения благосостояния советского народа, упрочения мира, в осуществлении всей ленинской внутренней и внешней политики, проводившейся при Л. И. Брежневе.

На этом Пленум закончил свою работу.

Подписано в печать 13.11.82 г.

Искусство кино

1982
11

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Сережа Амосов; кадр из фильма; Людмила Зайцева в фильме «Праздники детства» (Киностудия имени М. Горького, режиссеры Р. и Ю. Григорьевы)

На 2-й стр. обложки
Армен Джигарханян; Альберт Гулинян; кадр из фильма «Гикор» (режиссер С. Израэлян, «Арменфильм»)

На 4-й стр. обложки
В. Новикова и А. Галибин; Н. Караченцов; В. Новикова в фильме «Ослиная шкура» (режиссер Н. Кошеверова, киностудия «Ленфильм»)

СОДЕРЖАНИЕ

Внимание фильмам для детей и подростков 3
Первая годовщина: работа в разгаре 6
Размышления в пути 28
К. Парамонова Реализм — школа воспитания 40
М. Львовский Когда фильм интересен
Новые фильмы 48
Лариса Кузнецова Взрослея... 58
Лев Рошаль Вверх по лестнице чувств 68
В. Михалкович Вернемся к сказке 80
Ан. Вартанов Вдохновение
Интервью между съемками 86
И. Иванов-Вано Встреча с Пушкиным 88
Ролан Быков Ищу и мучаюсь 90
Юрий Чулюкин Трудно быть ребенком 91
Динара Асанова Вырастить человека 93
Ахрор Акбарходжаев Необходимые уроки 94
Новые книги о кино
Из редакционной почты 95
«Вам и не снилось...» — слово зрителю
Наши юбиляры 98
Евгений Биневич Рыцарь детского кино
Лаборатория 102
Елена Дангулова Сопряжение
Наши юбиляры 121
Виктор Шкловский Сердечный привет от старого друга
Издано о кинематографе 123
Е. Левин От «Броненосца «Потемкин» до наших дней
Из творческого опыта 128
Сергей Юткевич Ось времени
За рубежом 148
Людмила Будяк Укрепляя дружбу и сотрудничество 151
К. Разлогов Церковь и кинематограф 168
Синерама
Сценарий 173
Вадим Трунин Жаркое лето в Кабуле 191
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Attention to the Films for Children and Teenagers

The First Anniversary: the Work Is in Full Swing (p. 3)

Reflections On the Way (p. 9)
Discussion devoted to problems of cinema for children based on the experience of Gorky Film Studio

Kira Paramonova Realizm is the School of Education (p. 28)

Mikhail Lvovsky When the Film is Interesting (p. 40)
Materials devoted to the first anniversary of the Decree of the CPSU "About the Improvement of Production and Demonstration of Films for Children and Teenagers"

New Films

Larisa Kuznetsova Becoming Adult... (p. 48)
Review of the films "Here'll Come The Strong Feelings..." ("Lenfilm", 1981) and "Beeing an Alien on the Holiday" (Sverdlovsk Film Studio, 1981)

Lev Roshal Upstairs on Stairs of Feelings (p. 58)
Review of the documentary anthology "Horizon" (1980—1982)

Valentin Mikhalkovich Come Back to the Tale... (p. 68)
Review of the films "Donkey Skin" ("Lenfilm", 1982), "Tale Told Tonight" (Gorky Film Studio, 1981), "Overthere on the Unknown Roads" (Gorky Film Studio, 1982), "Black Hen, or the Underground Inhabitants" (Dovzhenko Film Studio, 1980)

Anri Vartanov Inspiration
Review of the film "Tomfoolery" ("Soyuzmultfilm", 1982)

Interview Between Takes

Ivan Ivanov-Vano Meeting with Pushkin (p. 86)

Rolan Pykov Searching and Worrying... (p. 88)

Yury Chuliukin It's Hard To Be a Child (p. 90)

Dinara Asanova To Bring Up a Man (p. 91)

Akhror Akbarkhodzayev Important Lessons (p. 93)
Directors on his new films addressed to children and teenagers

Readers' Letters

"You Just Haven't Dreamt..." — the readers write (p. 95)

Our Jubilees

Yevgeny Binevich The Knight of Children Cinema (p. 98)
To the 85th anniversary of Soviet film director Nikolay Lebedev

Laboratory

Yelena Dangulova Conjugation (p. 102)
Continuation of an article devoted to the new film by Sergey Bondarchuk "The Red Bells"

Our Jubilees

Viktor Shklovsky Warmest Regards from Old Friend (p. 121)
To the 85th anniversary of wellknown Soviet actress Aleksandra Khokhlova

Published on Cinema

Yefim Levin From "Battleship "Potyomkin" to Our Days (p. 123)
Review of the book by Rostislav Yurenev "The Book of the Films. Articles and reviews of different years".

From Creative Experience

Sergey Yutkevich Axis of Time (p. 128)
Reflections of wellknown Soviet film director based on his work on film "Lenin in Paris"

Abroad

Liudmila Budiak Strengthening Friendship and Collaboration (p. 148)
Article on Soviet-Indian symposium devoted to the role of cinema in strengthening of cultural relations between the USSR and India

Kirill Razlogov Church and Cinema (p. 145)
Chapter from the book "Gods and Devils in the Mirror of Screen" (to be published in "Politizdat")
Cinerama (p. 168)

Script

Vadim Trunin Hot Summer in Kabul (p. 173)

Filmography (p. 191)

© Журнал «Искусство кино», 1982

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 11.08 82
Подп. к печати 13.10.82 А 08354
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. печ л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 2068
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

Молодость — утро жизни. Это пора, когда человек формируется как личность, как гражданин. Вот почему молодежь должна постоянно учиться. И не только овладевать знаниями. Учиться честному труду, умению видеть жизнь со всеми ее сложностями с позиций советского патриотизма и коммунистической убежденности.

Л. И. Брежнев

Первая годовщина: работа в разгаре

Год тому назад Центральный Комитет ленинской партии принял постановление «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». Постановление это заняло в общественном сознании достойное, заметное место среди важнейших документов, воплощающих своим содержанием плодотворность стратегической политики партии в области художественной культуры, политики, получившей современное развитие и обогащение на XXIV, XXV и XXVI съездах КПСС. Предметная забота о наращивании идейно-художественного потенциала кинематографа для детей и подростков — еще одно подтверждение реальности и емкости партийного тезиса о возрастании общественного значения и роли литературы и искусства в период развернутого строительства коммунизма.

Пафос важнейшего партийного документа порожден осознанием исторических заслуг советского кинематографа, который, опираясь на богатые традиции социалистического искусства, на протяжении десятилетий успешно воспитывает в детях и подростках благородные человеческие качества, помогает им познавать окружающий мир, готовить себя к вступлению в большую жизнь, к плодотворному участию в созидательной деятельности нашего общества.

Вера в огромные возможности экрана, который оказывает «глубокое влияние на мировоззрение, становление характера, всестороннее развитие личности юных граждан», — вот та генеральная мысль, которой поистине пронизано постановление. Требовательный анализ состояния производства и проката фильмов, адресованных юным, и доброжелательная, конструктивная критика недостатков — исходные позиции выдвинутого Центральным Комитетом партии сугубо конкретного и воодушевляюще перспективного плана работ в области детского и подросткового кинематографа.

XXVI съезд партии определил одну из генеральных задач нашего общества — формировать поколение людей политически активных, знающих дело, любящих труд и умеющих работать, всегда готовых к защите Родины. В материалах исторического партийного форума записано: «Расширять возможности для гармоничной духовной жизни людей, доступа всего населения к культурным ценностям, обеспечить подъем образования и культуры, усилить нравственное воспитание, развивать коммунистическое отношение к труду и общественной собственности». И далее: «Развивать социалистическую культуру и искусство, повысить их роль в формировании марксистско-ленинского мировоззрения, более полном удовлетворении многообразных духовных потребностей советских людей».

Постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» стимулировало процесс целеустремленного развития социалистического искусства, определив при этом, что в деле достижения серьезнейших общепартийных и общенародных целей перед кино и телевидением встают серьезные и ответственнейшие задачи.

Таким образом, деятели кино располагают ныне системной, комплексной программой, программой, направленной на дальнейшее совершенствование и развитие одного из самых важных видов советского киноискусства, охватывающей суть всех сфер киноделa — художественной, организационной, производственной. Именно так — как долговременную программу творчества — и восприняли этот партийный документ все, кто так или иначе связан с созданием фильмов для самого восприимчивого и благодарного зрителя — для подрастающего поколения страны. Драматурги, режиссеры, операторы и художники, композиторы, организаторы производства увидели в нем еще одно доказательство постоянного и пристального внимания партии, всего общества к тому, чем живет молодежь, что созидает ее духовный мир, снова ощутили заботу о том, чтобы поколение, вступающее в жизнь, росло нравственно здоровым, бодрым, чтобы ему органически были присущи активное созидательное начало, идейная убежденность, патриотизм, интернационалистские чувства.

Вот что писал, например, на страницах «Искусства кино» старейший мастер детского экрана Н. Лебедев, весь свой талант, все творчество отдавший юным: «...с радостью воспринял я постановление Центрального Комитета партии «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». Каждое положение этого своевременнейшего документа перекликается с мыслями и заботами людей, причастных к детскому экрану, отвечает нашим сокровенным надеждам и упованиям».

Размышляя о постановлении Центрального Комитета партии как о событии огромного значения, один из режиссеров среднего поколения Э. Гаврилов подчеркнул, что «оно выходит за рамки собственно кинематографических проблем, ибо нет в нашей стране мыслящего человека, государственного учреждения или общественной организации, которые в той или иной степени не были бы озабочены воспитанием подрастающего поколения. Но, конечно же, чувство особой благодарности партии за ее внимание к детскому кинематографу испытываем мы, люди, непосредственно в нем работающие».

Знаменательно, что особенно горячий отклик вызвал партийный документ в среде творческой молодежи.

Так, актриса Е. Драпеко, хорошо известная зрителю по целому ряду созданных ею образов наших современниц, считает, что постановление ЦК партии «направляет течение мыслей каждого советского кинохудожника по главному руслу, руслу увеличения интеллектуальной и эмоциональной, идейной и художественной эффективности нашего искусства». А недавний дебютант Д. Харатьян, который только начинает

свой творческий путь в кино, от имени своих сверстников заявил: «Вот ответ на многие вопросы, поджидающие сегодня не только меня лично, но и все то поколение актеров, к которому принадлежу я».

Нет никаких сомнений: постановление Центрального Комитета КПСС оказалось и стратегически, и тактически как нельзя более своевременным, оно было принято, когда наш детский кинематограф остро нуждался именно в таком программном документе, и попало в самую сердцевину раздумий, которыми была охвачена кинематографическая общественность. Вот почему документ оказал особо мощное стимулирующее воздействие на кинопроцесс — и не только в детском кино! — и своими принципиальными идеями, и четкими, конструктивными организационными мерами.

С исчерпывающей полнотой очертило постановление круг задач, которые охватываются понятием «миссия детского кинематографа». Стержневая из них — опираться в кинотворчестве для юных, как и во всем кинотворчестве, на положительный опыт, накопленный нашим обществом во всех сферах бытия, на его нетленные духовные ценности, высокие нравственные идеалы; вести такой разговор с юным зрителем, когда в фокусе оказывается и величие нашей жизни, и ее диалектика. Иными словами — разговор с позиций исторической правды. О непреходящей актуальности этого требования действительности к искусству еще раз напомнило нам постановление ЦК КПСС «Об укреплении связей литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства».

Речь идет о воздействии на сознание юных, следовательно, исторические задачи, поставленные партией, кинематограф для детей и подростков не выполнит, если не сумеет привести на экран истинного героя нашего времени. Ибо давно и хорошо известно: искусство кино, как и всякое иное искусство, влияет на умы и сердца прежде всего через яркие, увлекательные человеческие образы. Именно они, герои экрана, пробуждают в аудитории любовь и ненависть, радость и негодование, учат мужеству и чуткости, сеют разумное, доброе, вечное...

Год в жизни кинематографа — срок небольшой. В него не вместишь даже полный производственно-творческий цикл. Но мы сегодня вправе констатировать первый определяющий итог воздействия постановления ЦК КПСС на кинопроцесс: оно вызвало в киносреде подлинный взрыв мыслей, творческих идей, прямых художнических стартов. Детский фильм устремлен ныне в своем движении на новую орбиту, перед ним открылись огромные перспективы. И создатели экранных произведений для детей и подростков прилагают все усилия, чтобы намеченную в партийном документе программу реализовать с максимальным коэффициентом полезного действия — идейным, интеллектуальным, эмоциональным.

Творческий процесс в сфере детского кино под воздействием партийного документа обрел новые и весьма существенные черты. Ныне напряженнее, целенаправленнее, интереснее идет в нем поиск тем, жанров, стилей; укрепляются связи с детской аудиторией, художники всех поколений стремятся глубже проникнуть в жизнь, в интересы своих зрителей, черпая там материал для будущих картин.

Итак, творческая страда в кино для юных в полном разгаре. Именно в этом и состоит суть первого года работы по-новому. О размахе, проблемах и принципиальных свершениях, отличающих сегодня идущую повсеместно работу, и рассказывают статьи, рецензии, беседы, интервью, опубликованные в этом номере журнала.

Размышления в пути

Беседа о некоторых проблемах настоящего и будущего Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького

Киностудия имени М. Горького не просто известна по всей нашей стране, она уважаема и любима миллионами зрителей. Лучшие фильмы студии, созданные почти за полвека ее существования, словно образуют дорогу, по которой многие поколения советских граждан входили в большую жизнь, постигая ее величие и сложность, драматизм и оптимизм. Нельзя переоценить вклад горьковцев в дело создания и умножения богатых традиций социалистического искусства, опираясь на которые, как сказано в партийном документе о перспективах развития детского кино, мастера советского экрана плодотворно участвуют в воспитании юной смены строителей коммунизма.

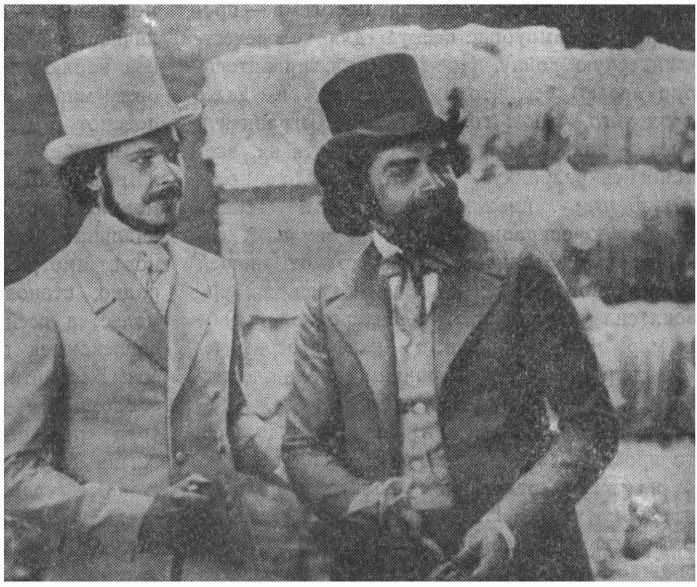
Наша Центральная киностудия детских и юношеских фильмов — уникальный творческий организм, подобного которому нет в мире. Сам факт возникновения и творческого расцвета этого замечательного коллектива — наглядное, красноречивое свидетельство заботы ленинской партии и советского государства о духовном здоровье общества, о гармоничном, полнокровном росте личности человека нового мира. Ценнейший и актуальный опыт студии, многообразное воплощение в ее практике принципов «образной педагогики», заложенных еще А. М. Горьким,— вот что определяет особое место студии в общем процессе развития советского киноискусства, место феномена нашего детского кинематографа. На это вновь обратил внимание кинообщественности, и в первую очередь руководства, партийной организации студии, всех ее работников, Центральный комитет КПСС. В постановлении ЦК «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» среди насущных задач повышения воспитательной действенности экрана намечена и такая: «...приложить максимальные усилия к тому, чтобы... Киностудия имени М. Горького смогла стать подлинным центром детского кинематографа».

Творческий потенциал студии, ее авторитет как среди кинематографистов, так и юных зрителей — надежная гарантия реальности выполнения задачи, поставленной партией. Только в последние годы две работы Киностудии имени М. Горького — «Белый Бим Черное ухо» и «Карл Маркс. Молодые годы» были удостоены высшего в нашей стране знака общественного признания — Ленинской премии. Студии принадлежит честь создания одного из лучших, любимых молодежью героико-патриотических фильмов «Семнадцать мгновений весны». Заинтересованный, активный отклик широкой аудитории снискали многие фильмы разных тематических и жанровых направлений: школьные киноповести, сказки, комедии, научно-фантастические ленты.

Ясно, однако, что достижение целей, указанных в программном партийном документе, возможно лишь в атмосфере неуспокоенности, поиска новых форм организации процесса творчества во имя глубокого и смелого освоения тех сфер действительности, в которых наиболее полно выражены такие свойства мироощущения советского человека, как исторический оптимизм и гражданственное, активное отношение к жизни.

Важное и ответственное время переживает сегодня Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького. В чем и убеждает беседа, состоявшаяся в редакции «Искусства кино». Проходила она незадолго до того, как исполнилась годовщина со дня опубликования постановления ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». В такое время особенно важно и полезно вникнуть в «текущий момент» творческой деятельности студии, поразмышлять о свершениях и трудностях, планах и надеждах.

В беседе приняли участие Герой Социалистического Труда народный артист СССР



«Карл Маркс. Молодые годы»

С. А. Герасимов, старейшина киностудии, учитель и наставник многих ныне маститых и молодых горьковцев, автор фильмов, лучшие из которых — «Молодая гвардия», «Тихий Дон», «У озера» — в разные годы прозвучали камертоном не только для нашего детского и юношеского кинематографа; писатель В. Л. Разумневич, в последние годы возглавивший сценарно-редакционную коллегию студии; автор теоретических и критических исследований о кино для детей и подростков кандидат педагогических наук И. С. Левшина; корреспондент журнала критик Л. С. Донец.

Предлагая вниманию читателей запись беседы, редакция надеется продолжить на страницах журнала обсуждение важных вопросов, поставленных или намечённых ныне.

●

Первое слово взял **Сергей Герасимов:**

— Следует правильно понять, в чем он, смысл разговора о заботах детского кинематографа сегодня. Речь ведь идет о воспитании поколений, о завтрашнем дне страны. Именно так, со столь высокой позиции рассмотрено дело производства и проката фильмов для детей и подростков в постановлении ЦК КПСС. Вдумаемся в это — завтрашний день. То есть жизнь в будущем столетии, по сути, зависит от того в большой мере, что мы с вами говорим, что показываем мальчикам и девочкам 70—80-х годов. И все наши слова и поступки будут всего лишь заклинаниями — да, да, и поступки тоже, если мы прежде всего не ощутим себя в той реальной ситуации, которая существует сегодня — политической, общественной, нравственной.

А ситуация эта прежде всего определена тем, что на земле идет борьба. Борьба идей. Борьба мировоззрений. Борьба образов жизни. Борьба моралей. Эта борьба тотальна, нет человека, которого бы она не касалась, даже если есть еще на свете такие чудаки, которые полагают, что можно остаться непричастными ни к чему, кроме своих личных дел.

О какой и чьей непричастности можно говорить, если цивилизация сегодня приблизилась к страшному краю! Известно высказывание Эйнштейна. На вопрос, будет ли третья мировая война, великий ученый ответил: будет ли третья, не знаю, но то, что не будет четвертой — могу гарантировать.

Вот главная сегодняшняя проблема — предотвратить самоубийственную для человечества ядерную войну. Наша партия, правительство делают все, что в их силах, и даже сверх того, чтобы сохранить мир, ограничить стратегические вооружения, сократить их, восстановить разрядку,— все это острейше необходимо миру, цивилизации, людям. Только так можно сохранить жизнь на земле. К сожалению, сие зависит не только от нашей страны. Но каждый из нас обязан в меру своих сил участвовать в общенародной борьбе за мир. И нам в своем кинематографическом деле, нам, художникам, обладающим силой воздействия на умы и сердца, нельзя делать вид, что это нас не касается, что проблемы эти возникают и решаются где-то на очень отдаленном политико-дипломатическом уровне. Нет, они решаются в каждом доме, в каждой семье, в каждой голове, в каждом сердце!

Я свидетель и участник второй мировой войны. И я знаю, как в труднейшие для страны годы Великой Отечественной государство и общество опирались не только на военный потенциал, полагались не только на танки, пушки, самолеты, но прежде всего — на сознание людей, одетых в солдатские шинели на фронте и в рабочие спецовки в тылу,— на сознание, на дух народа, воспитанные нашей коммунистической идеологией, нашей советской жизнью, нашей историей. И хорошо известно, что сознание это, дух этот были воспитаны далеко не в последнюю очередь советским киноэкраном. Кино до войны всегда было важной, неотъемлемой частью всей нашей воспитательной системы.

Сейчас, конечно же, иное время, иная реальность и иное поколение. Поколение, несравнимо более оснащенное знаниями, информацией, шире смотрящее на вещи. И тем не менее, а вернее — тем более мы ни на миг не должны терять критерии — неизменные и постоянные — наших величественных воспитательных целей. Шутка ли сказать: сформировать нового, коммунистического человека! Сложнейшая, глобальная задача.

Молодое поколение становится все более мобильным — я имею в виду внутреннюю, личностную мобильность. У педагогов есть такое наблюдение, что каждые три года меняется мироощущение поколения, происходит поворот в этических критериях. И это сегодня неизбежно. Не может быть иначе. Слишком динамичен окружающий мир, слишком мощные проносятся над нашими головами социальные бури. Дети наши, едва вставши на ноги, смотрят телевизор, читают, слушают радио, становятся кинозрителями. Они сызмальства всей сутью нашей советской жизни вовлекаются в орбиту общественных интересов. В орбите этой — и работа космонавтов в околоземном пространстве, и титанический труд миллионов людей по воплощению в жизнь Продовольственной программы, и энтузиазм строителей БАМа, и открытия советских ученых, и отпор защитников Бейрута наглой агрессии Израиля, и величественное движение народов Европы за мир, и бои в Сальвадоре, и маршруты и походы по местам, где сражались отцы, а чаще уже деды нынешних школьников...

Наша задача — внедрить в сознание молодого человека идею преимущества социалистического строя. Социализм — это прежде всего здоровая система, и в подходе ко всем явлениям мира нам надо исходить из психологии здорового человека.

Мои рассуждения могут показаться максималистскими, но вне такой позиции невозможно делать наше искусство. Поэтому я не могу подходить к Киностудии имени М. Горького как к некоему отдельному департаменту. Работу нашей студии детских и юношеских фильмов, студии, которую я очень люблю, нужно рассматривать в контексте всего нашего искусства и в контексте всей действительности. Она существует в системе общественных процессов современного мира.

Идейно-эстетическое воспитание детей и подростков — серьезная государственная проблема. Именно государственная. Ею сейчас занимаются и писатели, и музыканты, и художники. Можно назвать композитора Д. Кабалевского, у которого своя система обучения школьников восприятию музыки. Очень много

«Юность Петра»

сделал художник Б. Неменский, он тоже создал свою систему школьного воспитания художественного вкуса. И, наконец,— кинематограф. Здесь мы с Ильей Вениаминовичем Вайсфельдом пытаемся консолидировать силы для воспитания нового поколения кинематографом. С тех пор как я стал академиком педагогики, забот у меня прибавилось очень много. Мы как-то продвигаемся в школу — наш Совет по эстетическому воспитанию при Академии педагогических наук тесно связан со студией Горького,— но это достигается с огромным трудом. Есть инерция старого школьного воспитания одними лишь средствами образования. Считается, что если ты изучил предметы — значит, воспитался. Кинематограф в нашей просветительской системе, в системе школьной представляет собой почти нетронутую сферу для педагогов.

Детский фильм — большая дидактическая сила, но прежде всего он — искусство. Прекрасен мир детства. Мы испытываем самые высокие чувства, когда обнаруживаем в маленьком человеке жажду духовной деятельности, неописуемую фантазию, самобытное видение мира. Потом наступает момент, когда ребенок становится другим. Мы перестаем узнавать его. Вступают в силу реальные опасности, связанные с возрастным физиологическим фактором. Взросление сейчас происходит раньше. А может быть, по-другому. В новом контексте. Подросток сейчас созревает быстрее, но в чем-то и отстает. Ведь несомненно то, что сегодня молодому поколению присущ инфантилизм — в той же мере, как и раннее взросление. Эта проблема существует, и она очень тревожит нашу общественную, художническую и педагогическую мысль. Мы должны знать это, принимать этот фактор во внимание, когда стараемся кинематографическими средствами, средствами искусства воспитательно воздействовать на юного зрителя. Это необходимо, иначе усилия наши будут по меньшей мере иметь ослабленный эффект.

В связи с моим будущим фильмом я изучаю сейчас вопросы воспитания в творчестве Льва Толстого. У него я вижу прежде всего такое спокойствие тона, полное отсутствие сю-

сюканья. Толстой понимает ребенка и уверен, что дети его поймут. В наших детских картинах нужно вести разговор, как у Толстого, — о самом главном говорить с детьми искренно и серьезно. Знаменательные слова прочли мы недавно в постановлении ЦК «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»: «Новые поколения советских людей нуждаются в близком им по духу и времени положительном герое, который воспринимался бы как художественное открытие, влиял на поступки людей отразил бы судьбы народные». Вот почему детский кинематограф, да и весь кинематограф надо рассматривать как часть общественных процессов времени, то есть системно. Дороги наших поисков, дороги совершенствования нашего дела не на чистых листах прочерчиваются. Они пролегают на карте народной, общественной жизни.

И. Левшина. Очевидно, некоторые «дороги» в работе Киностудии имени Горького мы и должны себе представить.

С. Г. И далеко не все эти дороги, замечу, — торные. Перед студией сейчас стоят новые задачи в связи с постановлением нашей партии о детском кинематографе.

Наметилось многосложное и энергичное движение поиска, и очень хочется помочь этому движению.

Что такое современный, а тем более «завтрашний» детский кинофильм? Это ведь надо понимать широко... Нужны и картины биографические из серии ЖЗЛ, которые познакомили бы ребят с выдающимися личностями нашего мира. И исторические, напоенные общественной мыслью. Создавать такие картины — очень серьезная работа, ибо молодые люди должны понимать, что они произошли не только от папы и мамы, но и от народа, и в таком смысле понимать свою биографию... Важны географические ленты, ибо детям нужно показывать страну в ее реальных, не «комнатных», не «дворовых» масштабах. Наконец, остро нужны картины философские, которые с малых лет приучают детей думать о том, что мир развивается по своим сложным и важным законам. Тут речь идет не просто о тематическом спектре. Все дело в преодолении, повышении того привычного уровня, на котором сегодня работает наша студия, и не только наша.

Вот почему горьковцы очень подробно и внимательно обсуждали свои возможности,

«Однажды, двадцать лет спустя»

дабы реально ответить на обращение партии, обдумывали тематические планы, и не на год, на два-пять. Вот тут Владимир Лукьянович Разумневич осведомлен как никто обстоятельно.

В. Разумневич. Мне хотелось бы начать с самого главного. Минувший год, как вы понимаете, для нас особенный. Постановление ЦК КПСС коллектив студии, пусть не покажется это нескромным, принял, что называется, на себя — полностью и непосредственно.

Постановление точно определило наши болевые точки и указало направление, в котором нам нужно двигаться. Мы вооружены программным документом на многие годы вперед, и теперь дело только за нами. Прежде всего, как уже сказал Сергей Аполлинариевич, мы пересмотрели и совершенствуем планы студии на 1983—85 годы, их идейное, социально-проблемное, художественное и жанровое содержание.

Не стоит, думаю, убеждать в нашем горячем желании создавать талантливые детские фильмы. Уверен, что каждого, кто работает на Киностудии имени М. Горького, привело в ее стены бережное, искреннее чувство к юному зрителю. Вот потому и я, например, детский писатель, стал кинематографистом. До того как «вступить в должность», я лет десять состоял членом художественного совета студии, так что проблемы детской литературы и кино мне одинаково близки. И теперь именно долг патриота-горьковца заставляет меня признать: в кино пока есть очевидное отставание от литературы. Детская литература движется по нарастающей — и по обширности массива выпуска книг для детей, и по художественному их уровню. В кино сейчас такого ощутимого подъема нет.

С. Г. Корни наших недостатков, как правило, уходят в сценарную проблему. Это какая-то, я бы сказал, незащищенная часть литературы. Такой низкий уровень и такая привычка к низкому уровню! Об этом надо говорить прежде всего.

В. Р. Причину я вижу в первую очередь в том, что кинодраматургия детского кино — не весомая часть общего сценарного дела, а удел одиночек, редких притом. Я состою сейчас в экзаменационной комиссии сценаристов-заочников во ВГИКе, читаю сценарии и не нахожу среди них ни одного, обращенного к детскому возрасту. И так вот уже не первый год подряд.

И. Л. Но ведь это очень сложная задача для сценариста-дебютанта. Такой сценарий написать на студенческой скамье сложнее, наверное, чем сценарий для взрослых?

В. Р. Сложно. Но почему сложно? Потому что это дело надо знать, ему обучаться надо. Есть же в литературном институте «детские мастерские». Долгие годы Лев Кассиль руководил такой мастерской, и многие его ученики потом стали хорошими детскими писателями. В нашем деле нужна особая школа. В кино этим никто не занимается.

Но причина еще в том, что многие признанные, даровитые сценаристы сами не интересуются детским и подростковым миром — школой, пионерской организацией, они не знают специфики этого мира. Не случайно ведь большинство хороших детских книг написаны бывшими вожатыми, как Соловейчик, бывшими учителями, как Прилежаева или Воскресенская. Все они прошли горнило конкретного живого общения с детьми. Я не знаю ни одного сценариста — ну, вот Полонский, редкое исключение, который серьезно понимает школьную специфику. Не случайно и фильм «Доживем до понедельника» получился таким острым, и более того, он породил ряд других картин с таким же неординарным взглядом на проблемы педагогики.

Иные сценаристы, даже те, которые формально «включены» в детскую тематику, не знают, какие проблемы возникают в школе, поэтому им, в сущности, не о чем писать. А мы — студия — должны выпускать по творческо-производственной программе семь фильмов для малышей, семь — для подростков и семь — для юношества.

Л. Донец. Но ведь можно привлекать детских писателей.

В. Р. Как раз об этом я хочу сейчас сказать. Без писателей мы никак не обойдемся. Писатель сегодня — особо желанная фигура, на

которую мы должны опираться и надеяться. Если рассматривать проблему авторского актива студии с такой точки зрения, то и к нам, безусловно, относится указание, изложенное в постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»: «Настойчиво привлекать одаренных литераторов к работе над произведениями актуальной направленности». Сейчас мы организовали при московской писательской организации совет по содружеству нашей студии с детскими писателями. Все интересное попадает к нам еще в рукописях, и даже в виде заявок. Каждые два месяца мы знакомимся, таким образом, с пятнадцатью-двадцатью произведениями.

И. Л. И есть результаты?

В. Р. Результаты есть. Из пятнадцати-двадцати три-четыре становятся сценариями, из которых потом рождаются картины. Руководит советом Виктор Смирнов, который сам — известный детский писатель и к тому же — отличный сценарист.

Конечно, не следует обольщаться! Писатели, не изведавшие кинематографа, не умеют писать сценарии. Мы идем в обход этого обстоятельства тремя путями. Либо покупаем право экранизации и заключаем договор с профессиональным, опытным сценаристом. Либо связываем писателя непосредственно с режиссером. И третий путь — объединяем писателя со сценаристом. Если они оба увлечены темой — рождается сценарий.

Например, когда мы думали о фильме к юбилею пионерской организации, то решили вернуться к старому сценарию Аркадия Гайдара «Снежная крепость», о котором сейчас мало кто знает. Гайдар ведь был первым пионерским сценаристом. Конечно, время прошло, многие вопросы, которые волновали ребятишек тогда, сейчас волнуют меньше или вовсе не волнуют. Хотелось найти автора, который бы любил Гайдара и чувствовал его. Я вспомнил, что лучший сценарий, связанный с именем Гайдара,— конечно же, «Бумбараш», где есть гайдаровский дух молодого озорства и любви к людям. Мы пригласили сценариста Е. Митько, автора «Бумбараша». И вот на основе сценария «Снежная крепость» и биографии Гайдара получился фильм «Остаюсь с вами», который снял режиссер И. Вознесенский. Так родилась картина к юбилею.

Л. Д. Вы считаете этот опыт удавшимся?

В. Р. К сожалению, не все зависит от драматургии... У нас на студии мы оцениваем эту картину невысоко. Она получилась парадной и эскизной. У худсовета было очень скептическое отношение к этой картине. Но дети смотрят фильм с удовольствием. А почему? Потому что нет, в сущности, других фильмов о пионерской организаци, о той жизни, которой ребята живут и которая их кровно интересует. И потом все же, очевидно, доходит с экрана свет гайдаровского письма.

Недавно мы выпустили фильм совсем молодого режиссера В. Волкова — это его первая картина — «Колыбельная для брата». В основе ее — повесть детского писателя из Свердловска Владислава Крапивина. Над спенарием работал и главный редактор журнала «Пионер» С. А. Фурин, который хорошо знает пионерскую жизнь. Созданный по этому сценарию фильм отличает ощущение неподдельной сложности и значительности «детских» проблем. Поступками юных героев движет жажда высокой ответственности, которую им подчас по инерции не доверяют взрослые. В стремлении пионеров к самостоятельности решений и действий просматривается гражданственное мироощущение, их неколебимая вера в общественные идеалы.

Среди писателей, которые сейчас пришли на студию при нашей поддержке, с удовлетворением назову Галину Щербакову. Картина «Вам и не снилось...» снята по ее повести. Сейчас по ее произведению тот же И. Фрэз снимает фильм «Карантин», где герой — совсем маленький детсадовский ребенок. Был очень хороший литературный материал, хорошо сделан сценарий, по-моему, фильм будет веселый и любопытный.

И. Л. Владимир Лукьянович, а если подумать о развитии опыта, которым вы сейчас поделились. Как было бы хорошо на Кино-

«Вам и не снилось...»

студии имени М. Горького — центральной киностудии детского и юношеского фильма — создать специальную редакторскую поисковую группу, которая непосредственно производством бы не занималась, а «прочесывала» бы всю литературу — детскую, взрослую — с точки зрения насущных потребностей кино для детей. Стоит подумать и о системе сценарных конкурсов, причем в разных регионах, скажем: Сибирь, Украина. Можно организовать ежемесячный семинар, цель которого — сплотить вокруг студии самых интересных педагогов-экспериментаторов с новой точки зрения на педагогику, на проблемы мира ребенка.

Другая сторона студийного процесса — работа с собственным реальным репертуаром, его изучение и осмысление в условиях проката. Именно редакторы, ответственные за подготовку и запуск сценариев, должны ездить с готовыми фильмами в школы и кинотеатры. В порядке, так сказать, своей повседневной, черновой работы.

В. Р. Вы говорите совершенно справедливо о необходимости новых форм постановки сценарного дела на нашей студии. Но такие поисковые редакторские группы у нас есть — это раз. Во-вторых, все члены сценарно-редакционной коллегии закреплены за литературными журналами и активно наблюдают за всем, что появляется на литературном горизонте.

Что касается семинаров, то это у нас тоже делается. Недавно мы проводили семинар, на который приехали редакторы всех студий страны, которые занимаются детскими фильмами. Семинар длился целый месяц. Новое, как видите, пробивает себе дорогу. Достаточно ли мы этому помогаем — вот вопрос.

И. Л. Разумеется. Наша центральная студия должна быть в курсе и новинок детской литературы, и новых поворотов в педагогике, иначе мы за современными детьми просто не угонимся.

В. Р. Вопрос тут все же шире рамок внутристудийной работы. Сценаристы, связанные с

нами (хотя бы и потенциально), должны не только на семинарах лекции и беседы слушать, но жить жизнью детей и подростков, знать их проблемы. Если бы наладить нечто такое, к примеру: сценарист на год становится шефом одной из школ, работает там повседневно...

И. Л. Именно на Киностудии имени Горького, учитывая особый адрес ее фильмов, необходимо распространение современного опыта коллективной сценарной работы. Вы понимаете, заставить сценариста, уже сформировавшегося, работающего дома или на даче, идти старшим пионервожатым в школу практически невозможно, но в то же время есть такие люди, которые в школе работают и которые, будучи людьми заинтересованными, могут дать вам живой материал, что ли...

В. Р. Сейчас к нам пришли С. Соловейчик, И. Зюзюкин...

И. Л. Ну, вот и надо смелее множить такие попытки. Вам же это с творческой, с идеологической точки зрения необходимо. Для вас пять человек, пишущих сценарий — это должно стать практикой. Так можно активно приобщить к студии людей неожиданных, интересных.

В. Р. Я целиком с вами согласен. Многое из того, о чем вы говорите, нас тоже тревожит, привлекает. Я вам назову одну идею, которая родилась у нас на студии, но пока еще не нашла организационного отражения в нашей практике.

Мы мечтаем о группе постоянных сценаристов, работающих в студийных недрах. Для нашей студии, правильно было сказано, необходимы такие люди, которые знают специфику детского кино. Формально у нас есть «внештатники» из числа писателей. Мы их недурно оплачиваем. Они приходят на худсоветы, изредка пишут рецензии на сценарии, но большей отдачи от них нет.

Если вместо таких штатных писателей (точнее, редакторов) иметь человек пять-шесть

«Александр маленький»

«Карнавал»

студийных авторов, которые за год создавали хотя бы один сценарий на острую, нужную проблему,— это было бы очень продуктивно.

Л. Д. Это действительно очень хорошая и перспективная идея. Но вот что я хочу спросить у вас, Владимир Лукьянович. Как вы все же считаете, полностью ли студия использует тех сценаристов, которые уже есть, зарекомендовали себя в детском кино и которых искать не надо. Ну, где тот же самый Георгий Полонский, где Семен Лунгин? Что-то давно их не видно в ваших сценарных планах. Наверное, можно вспомнить и других. Может быть, их надо привлекать на студию активнее?

В первом за нынешний год номере нашего журнала вскоре после выхода постановления ЦК КПСС по детскому кино были опубликованы размышления творческих работников о проблемах, столь принципиально определенных в постановлении. Вспомним, что писал тогда известный драматург Исай Кузнецов: «К сожалению, редко действительно удачный сценарий, увлекший при первом чтении и редакторов, и режиссера, добирается до экрана, не потеряв по дороге руку, ногу, а подчас и голову. Существует твердая уверенность — сценарий в том виде, в котором он представлен автором, не может быть совершенным. Даже если он и совершенен, над ним надо «поработать». Подобное действительно имеет место?

В. Р. Если б мне кто-нибудь указал «ценный», «совершенный» сценарий, затерявшийся в студийном портфеле!

С. Г. Сценарная проблема присуща не только нашей студии, но всем студиям. Вот в чем дело. Проблема возникает нередко и в силу инерции редакторов, как бы они ни обижались, и вследствие амбиции авторов. Амбиция авторов у нас не знает границ....

В. Р. Если говорить о главных задачах формирования репертуара, определения его уровня, то главнейшая задача состоит в том, чтобы выработать у детей и подростков активную жизненную позицию. А это прежде всего связано с проблемой героя на экране. И взрослого героя, и ребенка. Тут много направлений поиска. В последнее время, напри-

мер, мы интенсивно разрабатываем планы кинематографической серии «Жизнь замечательных людей». Она обладает большим воспитательным потенциалом. Достаточно сослаться на огромный успех фильма Кулиджанова «Карл Маркс. Молодые годы». А какой мощный резонанс вызвали фильмы Герасимова «Юность Петра» и «В начале славных дел». Нас опыт этих работ убедил и в необходимости поиска новой, современной методологии биографического фильма. Ведь раньше как мы делали такие фильмы? Брали и иллюстрировали жизнь замечательного человека от истоков и до конца. А важно найти в биографии героя точку, как бы фокусирующую смысл великой жизни. Дениса Давыдова, поэта-партизана, в фильме «Эскадрон гусар летучих» мы показали как героя войны 1812 года — это время высшего проявления его духа.

С. Г. Полезно было бы этот принцип распространить и на изображение жизни людей, которые еще не стали замечательными, но будут, должны быть такими. Я никак не могу призвать своих товарищей по студии показать на экране просто умного мальчика. Человека в стремительном росте, героя с опережением. Есть ли такие в жизни? Да сколько угодно. А у нас в детском кинематографе пока до крайности усредненный герой.

Я всегда говорю: наш герой должен быть юным Чапаевым. Мы словно боимся переоценки личности подростка. Но если личность не заслуживает внимания, то зачем такая личность в искусстве?

Мы часто толкуем о герое, способном стать примером. Но примером должен быть не просто ловкий мальчик, готовый для приключений. Когда меня спрашивают, какое качество вы цените больше всего, я отвечаю: конечно же, ум. Он вмещает в себя все качества — и доброту, и определенность поступков, и талант, и жажду общественно-полезного труда. Такого героя у нас пока еще нет.

И. Л. Нужен юный герой-лидер?

С. Г. Ну, если это просто маленький вождек с круглым затылком, то я не вижу в экранном знакомстве с ним большой необходимости. Интереснее умный, доброжелательный подросток, способный вмешаться в события и взять на себя ответственность не только за свои поступки. Добрая власть умного человека — великое дело в воспитании.

И. Л. Все это совершенно справедливо. Дети прежде всего ждут от экрана сопереживания. И один из сильнейших способов восприятия экрана — идентификация с героем. И все же я хочу возразить вам, Сергей Аполлинариевич. Умный мальчик необходим экрану и зрителю, но не только он. Нужны тридцать три характера. Гамма героев. Современный человек многообразен. Ценность личности увеличилась. Юному самой нашей жизнью дано право заявить свои возможности. Мы говорим о герое очень старомодно — как о чем-то едином и все на свете обобщающем. Необходимо же проанализировать лики сегодняшнего героя-подростка, нащупать, выяснить, кого еще не заметил наш экран. Эта работа подобна заполнению таблицы Менделеева, только элементы на нашей таблице помечены социально и нравственно.

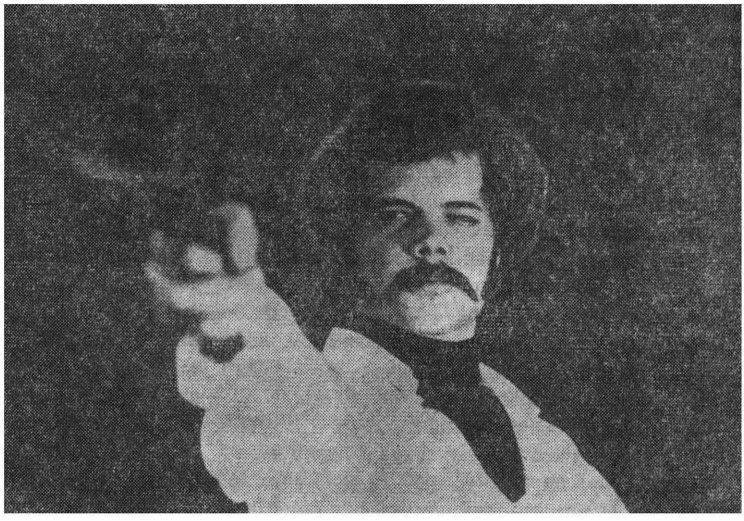
Вспоминая недавние фильмы Киностудии имени М. Горького, с радостью отмечаешь, сколько «ячеек» уже заполнено. Ведь на студии появились даже юные исполнители со своей темой, со своим амплуа, если хотите. Миша Ефремов, Егор Грамматиков...

В. Р. Да, последний, например, очень серьезно и достоверно сыграл в «Колыбельной для брата».

И. Л. Это вообще заметно: достоверность, серьезность стали одним из достоинств выступлений детей в фильмах студии. Но надо думать о палитре достоверности. Необходим, к примеру, веселый подросток с колоссальным юмором. И чрезвычайно остро необходим современный герой. Нужен современный Тимур.

В. Р. Это и есть наша главная забота.

И. Л. В связи с размышлениями о многоцветье понятия «герой» возникает, Владимир Лукьянович, и вопрос о жанровом многообразии детских фильмов. Всякому, кто небезучастно следит за работой горьковцев, видно, как много творческих усилий вкладывает коллектив студии в разведку и освоение жанров, на кото-



«Эскадрон гусар летучих»

рые особо отзывается детская аудитория. Хочу подчеркнуть: всяческого поощрения заслуживает, например, разработка Р. Викторовым редко встречающегося в нашем детском кино жанра научной фантастики. Его картины «Москва-Кассиопея», «Отроки во Вселенной» и «Через тернии к звездам» встретили самый горячий отклик в детской аудитории. Но не всегда посевы приносят лавры. Важнее здесь то, как на самой студии оценивают тот или иной творческий результат. Я бы добавила, педагогический, нравственный результат. В таком идейном контексте и хотелось бы уяснить ваше отношение к приключенческим лентам «Шестой» и «Пираты XX века».

В. Р. Картины, о которых вы спрашиваете, вызвали на студии большие, острые споры. Не все в них, в фильмах этих, нас устраивает. Но нельзя не видеть, что режиссер С. Гаспаров владеет приключенческим жанром, хотя картины его нуждаются в большей доле благородства и целомудрия и ему самому необходимо большее критическое чутье в обращении с «мировыми стандартами» приключенческого фильма.

Или, скажем, «Пираты XX века». Режиссер Б. Дуров впервые обратился к жанру кино-приключения и решил его интересно. Нашелся актер — Н. Еременко, который тоже впервые попал в приключенческую картину и сыграл привлекательного волевого, сильного человека. Это как бы эскиз героя, который просится на экран. Мне кажется, что этот герой мог бы стать героем целой серии, если в дальнейшем в других картинах не будет грубости, излишней жестокости, которые местами просматриваются в «Пиратах».

И. Л. Если студия решится на продолжение опытов в этой жанровой сфере, то ответственность на себя возьмет огромную. Это очень опасно — поверхностная эксплуатация повышенного детского интереса к приключению, романтической игре, к невероятному, страшному даже. Тут нужны точные и верные критерии обособления нравственного, здорового от наносного, безнравственного.

Если рассуждать далее о том, что еще необходимо ребенку, подростку, то мы непременно придем к весьма серьезному: человеку, вступающему в жизнь, крайне необходимо узнать, как устроена эта жизнь. Кино для современного ребенка — зачастую первый выход в мир, который в дальнейшем ему предстоит осваивать. И это то социально-нравственное обстоя-

тельство, которое, по моему убеждению, направляет (должно направлять) все многообразие средств этических и эстетических конфликтов детского фильма и его аудитории. Дух реализма, реалистическая атмосфера, в недогматическом истолковании этого понятия — вот что должно быть ключом для самого невероятного или возвышенного на экране. Иначе фильмы будут нести не удовлетворение жажды познания, а будоражить юных эффектной иллюзией такового познания. У нас на экранах сейчас прошел один югославский фильм, по художественным качествам — никакой. А имел колоссальный успех у молодежи.

С. Г. Какой фильм?

И. Л. «Пришло время любить»...

С. Г. Ну, я знаю эту картину, я видел ее.

И. Л. Колоссальный успех. Даже большой, заслуженный зрительский успех фильма «Вам и не снилось...» отошел на второй план.

С. Г. Но причина же очевидна. Начнем с названия — «Пришло время любить». Хочешь — не хочешь, беги, покупай билет и смотри, кому и как пришло время любить.

И. Л. Значит, эти люди знают, по каким рецептам делать картины для молодежи...

С. Г. Черт его знает, по каким рецептам их делать. Я-то думаю, коль скоро мы заговорили о реалистической емкости картин, волнующих своей проблематикой подростков, картина Райзмана «А если это любовь?» — немеркнущий образец. Мы не должны ханжески относиться к человеческой природе, с ней надо считаться. Закрывая на это глаза, мы теряем ребенка, ставя на картинах застенчивые звездочки (до шестнадцати), мы порой приносим только вред. Мы раздумываем, нужно ли то или иное знание подростку, а подросток все уже знает, только не от нас и потому нередко — в вульгарных формах.

И. Л. Да мы со своими детьми существуем подчас просто в разных пространствах! В основе разделения людей — мужчина и женщина. Мы не можем научить детей чести, достоинству, если они не будут чувствовать себя мужчиной и женщиной. Если они растут как бесполые существа, предоставленные сами себе, — им трудно понять этот мир. Поэтому такой колоссальный взрыв внимания на картинах о любви. Ребята сейчас живут в чрезвычайно сложном мире чувств, отношений. Им самим не разобраться.

В. Р. Мне кажется, перед нами, литераторами и кинематографистами, нет неприступных бастионов «трудных проблем». Наоборот, только вот сейчас мы и выходим на настоящую дорогу поисков. И нашли, нащупали эту дорогу сравнительно недавно. Фильм «Доживем до понедельника» был когда-то в одиночестве — по проблемной сложности взаимоотношений в мире подростков. Сейчас на одно из первых мест по остроте постановки вопросов я выдвинул бы «Школьный вальс». Какую бурю мнений вызвала эта картина! А фильм «Вам и не снилось...»? Ведь о любви сам И. А. Фрэз снимал и раньше картины. Но это уже другая картина, современные подростки и другие, новые отношения. От «Школьного вальса» до «Вам и не снилось...» прошло всего два-три года, а смотрите, как далеко шагнули! В «Школьном вальсе» режиссер только нащупал проблему, но в решении ее был несколько прямолинеен. Теперь же едва ли не впервые мы увидели фильм о чувствах двух подростков, которые в себе эти чувства открыли и счастливы и встревожены таким открытием.

Все хорошие детские фильмы сегодня — это, как правило, выход в социально-нравственные сферы, которых мы раньше почему-либо не касались. И сейчас наша молодежь, вы правы, ищет именно такие проблемы, как в «Школьном вальсе» или «Вам и не снилось...», которые мы раньше не затрагивали. Учителя ведь об этом до сих пор не говорят, а литература-то — говорит. И гораздо сильнее и крупнее, чем кино.

Вот у В. Орлова есть очень хороший роман, называется «Происшествие в Никольском». Мальчики изнасиловали девочку, небольшой поселок, все узнают. И дело не в самом «происшествии», а в том, как мальчики дошли до этого и как они реагируют на случившееся, как в них пробуждается совесть, идет душевный процесс, как они начинают понимать, что совершили непоправимое зло. Почему мы такие картины не делаем? Трудно? Роман тем време-

нем переиздаётся тиражом в сто тысяч экземпляров издательством «Молодая гвардия». В прошлом году он получил премию имени Дзержинского за разработку подростковой темы. Эта премия учреждена Союзом писателей и ЦК комсомола.

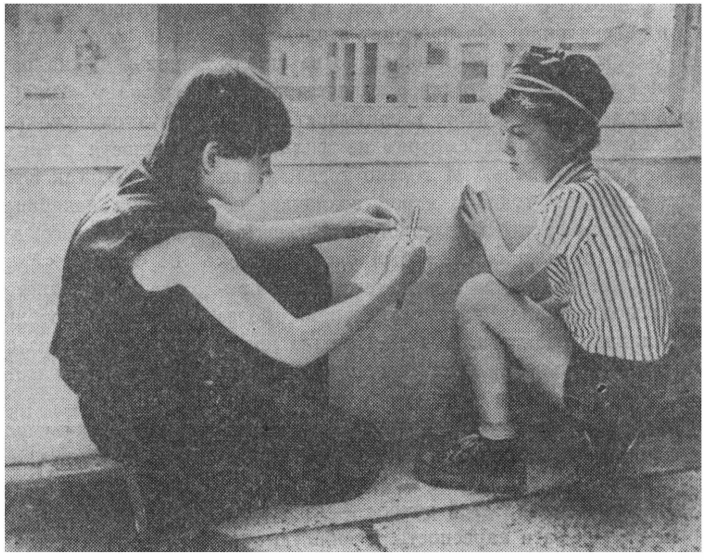
С. Г. Не сужаем ли мы сейчас круг трудных, но насущных тем детского и подросткового фильма?

Мне кажется, есть у нас такой сложившийся опыт изображения мира подростка, который мы широко обобщаем, как школьная киноповесть. Тут не счесть поворотов и аспектов в анализе мира складывающейся личности.

Вот меня, например, занимает такой простой сюжет — выпускники пишут сочинение. Это — выполнение долга, одного из первых долгов в жизни человека. Как же неоперившийся человек в «бесконфликтной» вроде бы ситуации раскрывается? Самоизъявление его то трогательно, то страшно. Потому что и подростки не без косвенной подсказки взрослого окружения знают, что можно от обязанностей и увильнуть (экзаменационные сочинения иногда покупаются, вам это известно?). Если б не Толстой, я бы сам поставил такой фильм. Причем постарался бы трактовать проблему жестко, не спешил бы показать на экране торжество справедливости. Ведь не в развязке сюжета дело. Дело в том, какой отзвук в детях вызовет проблема. Именно это. Поймет ли молодой зритель насущность сохранения мерок человеческой нравственности, человеческого достоинства? Прибавит ли ему фильм веры в то, что не все покупается и продается? Восторжествует ли в нем духовное начало над потребительским инстинктом?

И. Л. Мы уже, собственно, вышли на проблему адреса фильма, о которой хочется поговорить подробнее. Думается, в основе самой идеи создания государством такой студии, как Горьковская, — идея педагогическая. Иначе можно было бы рассредоточить производство детских фильмов по студиям страны. Но преимущество и обязанность центральной студии в возможности и необходимости постоянной, творческой и научно осуществляемой обратной связи со своей аудиторией. Без этого сегодня не работает ни одна область жизнедеятельности общества — ни идеология, ни промышленность, а применительно к нашей студии еще и педагогика. Так что если не задумываться об адресе, то большинство картин будут делаться впустую.

Сегодня зрительный зал детского или подро-



«Руки вверх!»

ткового фильма «катастрофически» меняется; мы говорили об этом. Диалектически складывается мировоззрение молодого человека, образуются новые точки зрения его на окружающий мир. Смена их идет непрерывно, и этот «перпетуум-мобиле» не может не учитывать студия в своих планах, в своих фильмах. Во взрослом кино мы имеем право, размышляя о «загадках» аудитории, в какой-то мере положиться на интуицию художника, потому что он — хотя бы интуитивно — и психолог, и социолог, но в детском кино мы недаром все время говорим о педагогической направленности, ибо даже интуиции художника тут недостаточно.

Сегодня я повторяю, молодой человек главным образом с экрана получает тот необходимый минимум жизненного опыта, посредством которого он может автономизировать свое бытие и встать на ноги как человек, у которого есть не заемная, а собственная оценка своим и чужим поступкам. Это огромная социальная сила, такая надежда — детский, подростковый экран! Как тут не сказать еще раз, сколь своевременным и необходимым документом вооружила нас партия. Мы ведь часто забываем или не представляем, какое огромное дело призваны делать. Ведь две трети времени у ребенка проходит перед экраном (я имею в виду и телевидение). Он проводит столько времени у экрана, сколько в школе. Две школы работают параллельно. Равное количество времени в год. Кто же в итоге воспитывает?

Но заметим, ребята смотрят не фильмы, а к и н о. Каждый день. И только тогда, когда фильм попадает точно в адрес, возникает необходимый эффект осмысленного интереса детей. «Вам и не снилось...» был очень близок к этому, но все же, мне кажется, ленту приняла и поддержала часть аудитории, более эмоционально развитая. А вот «Пришло время любить» — фильм для всех. Значит, где-то есть люди, которые даже при минимуме художественных возможностей, но максимуме рецептурного знания юношеской аудитории оказываются и в этой аудитории желанными.

В. Р. Вот это непростой вопрос — художественная структура и адресность. К юбилею пионерской организации мы выпустили две картины — «Остаюсь с вами» И. Вознесенского и «Праздники детства» Г. и Р. Григорьевых по Шукшину — о становлении личности ребенка во время войны. Честная картина, без всяких деклараций. Ребенок помогает матери, мучается, страдает и радуется малейшему проявлению радости. Я сам — пионер военных лет, и я знаю, что тогда даже самая маленькая радость казалась необычайно большой, потому что она случалась на фоне значительных народных тревог и тягот. Мне кажется безусловным художественное превосходство второй картины над первой, а ребятам больше нравится «Остаюсь с вами».

Л. Д. Может быть, здесь дело именно в адресе фильма?

В. Р. Конечно же, мы должны думать и о художественных особенностях картины, и о детской психологии одновременно. Надо понимать душу ребенка, его интересы, особенности детского мировосприятия. Это истина, казалось бы, но не случайно значение ее специально отмечено в постановлении партии. Вот у Гайдара есть замечательный рассказ «Голубая чашка». Писатель рассказывает о сложном: об интернационализе, о любви к Родине, об угрозе фашизма в мире, о неконтактности в семье. Но в сознание маленькой героини и юного читателя все это входит через описание недоразумения — чашка разбилась. А мы часто так перегружаем «корабль» детского фильма, что этот груз оказывается непосильным не только для личности ребенка, но и для взрослого опыта.

И. Л. Так вот. Если вспомнить с этой точки зрения недавние фильмы Горьковской студии, прежде всего, думаю, нужно отметить картину В. Фокина «Александр маленький». По-моему, это и хорошая картина, и хорошая детская картина. Вообще, многие картины студии из снятых за последнее время дают благодарный и серьезный материал к размышлениям о том, что есть адрес детского фильма. Сергей Аполлинариевич справедливо здесь заметил: жестких рецептов детского фильма нет. Но есть, намечаются, во всяком случае, «горячие точки» этой проблемы, а рассмотрев их — можно приблизиться к постижению некоторых закономер-

ностей. Меня, например, всерьез занимает вопрос об изобразительной кинематографической культуре детского фильма. Убеждена, тот же В. Фокин в своем «Александре маленьком», И. Рауш в «Сказке, рассказанной ночью» не зря уделили такое внимание пластике, смысловой и эмоциональной насыщенности изображения. Дети сейчас хорошо усвоили визуальную культуру. Мы когда-то видели пятнадцать фильмов в год, они смотрят их с утра до вечера. Монтаж, динамика, пластика — та стихия, которую ребенок осознает интуитивно. Он чутко реагирует на любое эстетическое упрощение фильма, к нему обращенного. Эстетическая бедность размагничивает его, снижает накал эмоционального восприятия темы, проблемы, судеб героев. Вот таков, на мой взгляд, просчет хорошей картины «Колыбельная для брата»... Рецептов детского фильма действительно нет, но есть целый сонм таких обстоятельств, пренебрежение которыми может нарушить, ослабить контакт между фильмом и аудиторией. Детский фильм начинается... с его названия. Взрослый зритель может понять, например, смысловой, художественный «шифр», заложенный в названии «Александр маленький». А ребенок, подросток? Не пройдет ли он мимо кинотеатра с такой афишей? Жаль, если пройдет, — фильм-то важный и принципиальный во многих отношениях: политически, нравственно. Возвращаясь от «мелочей» к широкой постановке проблемы адреса детского фильма, хочу вспомнить работы В. Грамматикова и, в частности, фильм «Руки вверх!». Вот принципиальный повод для серьезного, подробного разговора о природе контактов между авторами и зрителями.

В. Р. Но дети-то очень хорошо смотрят эту картину. Они во дворах и на улицах заново разыгрывают ее сюжет. А мы ведь так хотим, чтобы в наши фильмы дети играли!

И. Л. Я нисколько в этом не сомневаюсь. Смотреться он будет замечательно, дети ведь любят, когда им показывают «кавардак». Но серьезный просчет в этой картине, мне кажется, есть: зло привлекательнее добра. Сознаю, со мной можно и не согласиться. Но несовпадение субъективных мнений по тому или иному вопросу только убеждает: изучение аудитории на широкой научной основе, с привлечением всего опыта педагогики и социологии должно стать одной из ведущих отраслей творческой и организационной деятельности Центральной киностудии детских и юношеских фильмов.

«Приказ: огонь не открывать»

Проблема адреса произведения, проблема контакта со зрителем особо обостряется в связи с так называемым «малышовым» фильмом. Ведь когда мы говорим о юношеской аудитории и даже подростковой, практика показывает, что, как правило, в этом возрасте смотрят разные, практически все фильмы. Ну а малыши? На что же им рассчитывать? Из репертуара прошлого года, пожалуй, можно только назвать сказку М. Юзовского «Там, на неведомых дорожках». Я думаю, она будет смотреться, я даже уже разговаривала о ней с детьми. В ней юмор, интересная ситуация, словом, — многое из того, что близко детям. Но, кажется, это — чуть ли не единственный фильм студии для самых маленьких.

В. Р. Да, вы коснулись одной из наших больных проблем — фильмы для маленьких, для малышей, дошкольников и школьников первого — второго класса. Такие фильмы делать все труднее. Ведь с малышами нужно говорить как с малышами, но и помнить, что они обязательно станут взрослыми. Мы недавно на партийном собрании студии размышляли сообща о тематике фильмов, которые могли бы стать вкладом во всенародную работу по реализации Продовольственной программы. И начали как раз с фильмов для младшего возраста. Того самого возраста, когда в человеке прорастает любовь к труду, к земле, пробуждается чувство гражданина, хозяина страны. Классик нашей детской литературы Н. Носов написал в свое время прекрасную книгу «Веселая семейка», рассказал, как дети цыплят выводили. Это же не пустяк! Ведь для малыша из маленьких вещей вырастает что-то большое. Сейчас мы снимаем «Веселую семейку». Снимает молодой режиссер Наталья Бондарчук, и мне кажется, что картина получается.

Удалось увлечь идеей «малышового» фильма одного серьезного человека, профессора, который преподает в театральном институте — Оскара Ремеза. Он написал для нас сценарий фильма о первоклассниках — «Утро без отметок». Мальчонка раньше времени на целый год пришел в школу и не хочет оттуда уходить. И в этой смешной и трогательной ситуации ребенок совершает благородный поступок, полезный и патриотический.

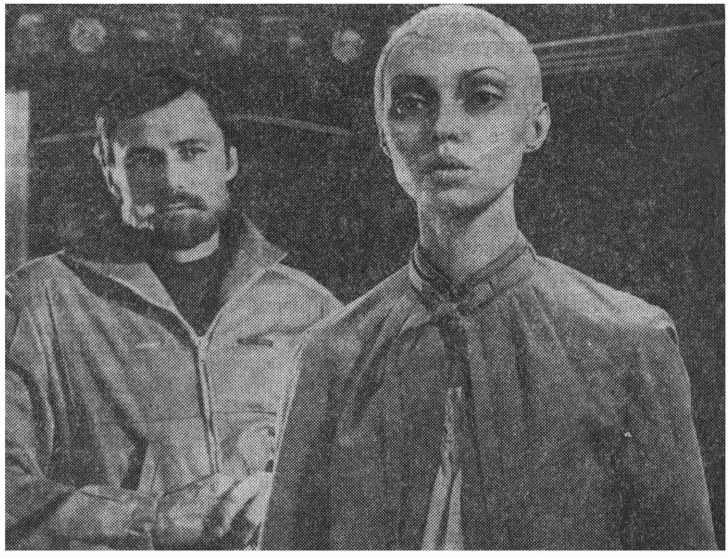
Молодой режиссер Н. Лырчиков, который недавно дебютировал на студии картиной «Мы жили по соседству», пишет новый сценарий о деревенских детишках. Я, кстати, вообще считаю, что приход его на студию — удача. Он и режиссер, и писатель, сам пишет деревенские рассказы. А это нас, как вы понимаете, очень интересует, потому что «деревенские» детские фильмы — вообще редкость.

Мы составили специальный план производства картин для малышей, для младшего возраста. Заявлено около пятидесяти тем. Это на ближайшие три года. Располагаем не только заявками, но сценариями. Наверное, не все «дозреет», но основа для работы добротная.

Говоря о картинах для младшего возраста, нельзя забывать и наш альманах «Ералаш». Успех «Ералаша» у ребятишек всех возрастов велик. Это наводит на мысль: может, есть смысл создать и другие альманахи? Не секрет, что малыши нередко устают от длинного фильма, короткий они смотрят куда лучше. Вот почему после постановления мы увеличили выпуск «Ералашей»: вместо четырех — шесть. Кстати, такой альманах, как «Ералаш», — хорошая школа детской режиссуры и своего рода лаборатория изучения интересов и вкусов нашей аудитории.

Нам очень хотелось снять для малышей игровой фильм совместно с киностудией «Союзмультфильм»: ведь известна популярность мультфильма среди детей. В истории нашего кино есть примеры: «Новый Гулливер», «Баранкин, будь человеком!» — фильмы, где есть и мультипликационные персонажи, и реальные герои. Этим замыслом мы пытались заинтересовать многих наших режиссеров, но они отказывались, очевидно, робея.

Вообще, пусть это не прозвучит парадоксально в устах работника Киностудии имени М. Горького, режиссеров, верных детскому кино, не хватает. Ведь если говорить начистоту, из режиссеров старшего поколения только И. Фрэз — человек, по-настоящему увле-



«Через тернии к звездам»

ченный, умеющий работать с детьми и для детей. А большинство молодых, даже состоящих в штате нашей студии все-таки смотрят на детские фильмы, как на фильмы второго сорта. Вот сделал один из лучших фильмов нашей студии «Предательница» Н. Хубов. Мы так радовались появлению его картины, но затем он решил снять фильм исторический. Мы тут сами «упустили» его, не настаивали, чтоб он продолжал детскую тему. А ведь теперь ясно: именно современная детская тема — его призвание.

И так многие наши режиссеры, способные делать детское кино, устремляются во взрослое. Однако удача им не сопутствует. Вот есть у нас режиссер Г. Васильев. Он снимал детские сказки, и неплохо снимал. По-моему, мы все в свое время недооценили его картину «Приключения капитана Врунгеля» по сценарию А. Хмелика. Г. Васильев «ушел» в тематику более взрослую. Но сейчас вернулся к своему делу.

Если бы наши режиссеры, утвердившиеся на ниве детского фильма, терпеливо и любовно продолжали эту «ниву» обрабатывать, студия бы работала лучше. Думается, что зря разбрасывается В. Грамматиков, талант которого я высоко ценю. Ведь его «Усатый нянь» показал, как тонко и ярко этот режиссер умеет разговаривать с самыми маленькими. Адрес следующей картины — «Шла собака по роялю» — уже трудно определить. Теперь, после картины «Руки вверх!» по книге писателя Л. Давыдычева, В. Грамматиков снимает совсем взрослую картину. Но я думаю, что он вернется в детское кино. Он сам чувствует, что надо продолжать то, что ему близко и дорого.

И. Л. Извините, Владимир Лукьянович, вот какой вопрос возникает по ходу дела. На Киностудии имени М. Горького есть определенный режиссерский штат. Он представляет собой своеобразный устоявшийся монолит. Но возможно ли, учитывая уникальность вашей студии, иметь резерв режиссеров вакантным и приглашать постановщиков на одну-две картины по договору? Потому что ведь и на других студиях работают режиссеры, у которых возникают замыслы интересных детских фильмов.

Л. Д. Действительно, редко, как вы замечаете, можно встретить такого режиссера, как И. Фрэз, который бы посвятил всю свою

жизнь детскому кино. Но любой талантливый режиссер может и захочет когда-нибудь в жизни сделать детскую картину.

Вспомните, что в пятидесятые-шестидесятые годы многие режиссеры, ставшие ныне мастерами, начинали с детского фильма. Такие фильмы снимали Г. Данелия, И. Таланкин («Сережа», «Вступление»), Э. Климов («Добро пожаловать»), А. Тарковский («Иваново детство»). А. Салтыков, А. Митта («Друг мой, Колька!», «Звонят, откройте дверь»), В. Басов («Школа мужества»). Причем не только в Москве: снимали детские ленты А. Жебрюнас и Э. Ишмухамедов и многие другие.

И. Л. Кстати, это особый вопрос, не только к Горьковской студии имеющий отношение. Как было бы полезно пустить вновь в активный прокат фильмы тех лет, многие из которых нынешним детям просто неизвестны. Среди них есть удачи во многих жанрах, сегодня дефицитных.

Вообще, если Горьковская студия — ц е н т р а л ь н а я, то стоило бы дать ей возможность приглашать на разовые постановки и мастеров из республик.

В. Р. Это все очень верно. И отвечает духу партийного постановления, где наша студия рассматривается как центр по созданию детских и юношеских картин. Значит, логично предложение, что мы должны создавать фильмы не только силами своих режиссеров. Студия должна сплотить вокруг себя режиссеров, влюбленных в детское кино. Представьте, что режиссер, снявший хорошую картину у себя на студии, приглашается — это высшая честь должна быть ему оказана — снять картину у нас. А как раз на республиканских студиях вырос целый отряд отличных детских режиссеров.

Л. Д. Тем более непонятно и тревожно реальное положение, сложившееся на студии. Выступая на IV съезде кинематографистов, В. Грамматиков говорил, что несколько лет назад на студии был увеличен план выпуска картин в расчете на расширение производства именно детских фильмов. Однако, привел он слова И. Фреза, «план-то был увеличен, а новых режиссеров, готовых снимать такие фильмы не по обязанности, а по велению сердца, на студии не появилось. Образовался вакуум, который заполнили люди, не нашедшие своей темы в искусстве, готовые снимать все — даже детские фильмы! Лишь бы отделаться».

Мы сегодня не пытались объять необъятное, и только поэтому в круг разговора не вошли некоторые работы прошлых лет, не были упомянуты имена мастеров, составивших как легенду Киностудии имени М. Горького, так и ее нынешнюю славу. А вспомнить об этом нужно вот в какой связи: режиссеров-горьковцев всегда отличало лица необщее выраженье не только в эстетическом, но и в этическом плане. Верность теме — вот свойство, наряду с другими позволяющее безошибочно узнавать знаменитые ленты М. Донского, Л. Лукова, А. Роу, В. Эйсымонта, И. Лукинского... Это же относится по праву к Л. Кулиджанову, Т. Лиозновой, С. Ростоцкому, недавно ушедшему от нас Ю. Егорову, Я. Сегелю, Б. Бунееву, В. Дорману... Верность теме, последовательность и увлеченность в реализации актуальной нравственной программы — это и обеспечивало серьезный интерес и повышенное доверие молодой аудитории к фильмам ведущих режиссеров студии. Хотя, замечу в скобках, особого сожаления достойно то, что горьковская гвардия реже, чем хотелось бы, обращается своими фильмами непосредственно к юным зрителям. Когда же мы сегодня говорим о неопределенной позиции на студии представителей новых «наборов» режиссуры, то сетуем не просто на производственные обстоятельства, не о заполнении репертуарных граф печемся. Проблема здесь более весома и серьезна: призвание художника.

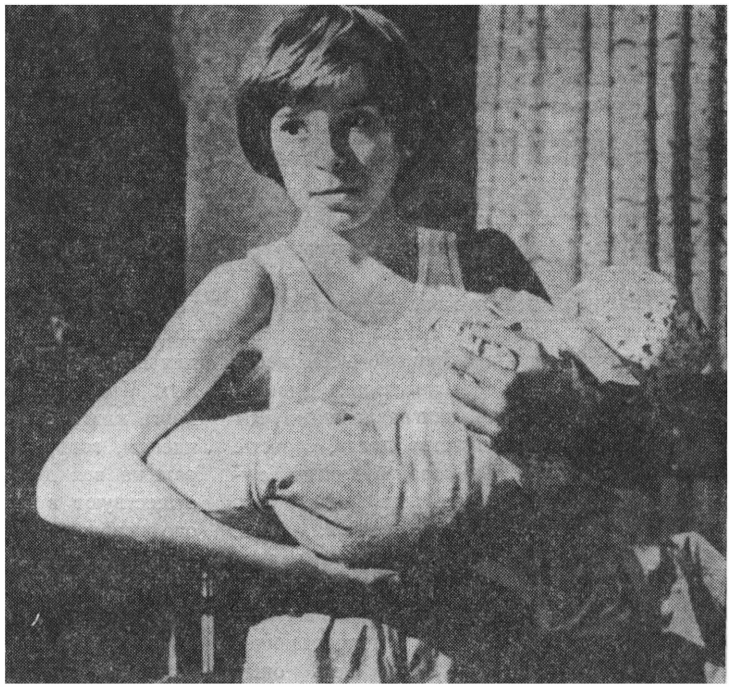
Призвание в таком деле, как искусство, обращенное к детям, — особая редкость. Его и обнаружить и заботливо взращивать нужно. Иначе инерция «заполнения вакуума» будет сохраняться и нарастать с результатами пагубными. Ведь и до сих пор на Киностудии имени М. Горького появляются режиссеры,

ничем не подтвердившие своего права работать здесь. И наоборот, тускнеют, отходят на второй план люди, некогда много обещавшие: М. Осепьян, Д. Крупко...

С. Г. Ну, вот вы задали сейчас много вопросов, которые мы так сразу ни с вами, ни без вас решить не сможем. Значит, вы хотите, чтобы студия делала талантливые картины? Мы тоже этого хотим. И, я убежден, имеем для этого все основания. Основания эти — прежде всего люди, вокруг студии сплоченные. Некоторых все хорошо знают, некоторые только заявляют о себе, некоторые совсем неизвестны. Есть у нас В. Фокин, способный человек, я очень рад, что на студии появился такой режиссер, у него твердая рука, зоркий глаз. В. Грамматиков — тоже способный человек, я тоже рад, что такой человек у нас есть. Способных режиссеров много, и картины они снимают хорошие. Но вообще-то талантливый режиссер — профессия дефицитная. Этому и не научишь. К тому же поворот творческой судьбы, взлет или падение не вычислишь, не рассчитаешь впрок. Поэтому надо говорить прежде всего об уровне мышления художественного коллектива. Надо выверять общие ориентиры зрелости, дерзания. Тогда придут и открытия.

Это именно та дорога, по которой я пытаюсь вести вперед свою школу и свое объединение на студии. Хочу, чтобы для моих учеников и товарищей главным была диалектическая емкость образа жизни и человека. Формулу эту завещал ленфильмовцам 30-х годов Адриан Пиотровский. Это ведь не просто эталон сюжетостроения. Это эстетически-философский критерий. Так вот и давайте думать, насколько мы приближаемся к этому критерию в нашей практической деятельности.

Только что я набрал новую режиссерскую мастерскую. И видно по абитуриентам, что работы здесь — непочатый край. Сейчас все хотят быть режиссерами. Это проистекает из одной общей причины — страсти к самоут-



«Колыбельная для брата»

верждению. Но одной этой страсти недостаточно. И даже крепкая профессия в нашем деле — еще не все. Необходима вовлеченность в общественно-политическую жизнь народа. И не внешняя, декларативная, а глубоко личностная.

Встречаясь впервые со своими новыми учениками во ВГИКе, мы говорим им: вы вступаете в мастерскую, где все педагоги, четыре человека, — коммунисты. Мы дадим вам возможность делать все. К вашим услугам вся мировая классика и вся реальная жизнь. Все ваши попытки мы будем поддерживать. Делайте картины про величие человека, про подлость человека, про любовь, про всякого рода случайности, про все, что окажется интересным для вас. Исключаются только два аспекта — порнография и контрреволюция. Таким образом, альфа и омега всего дела — в позиции художника. Молодые люди, которые приходят в нашу мастерскую, знают, что это такое — партийная позиция в искусстве, они изучали этот вопрос в школе. Но он для них был теорией, абстракцией. А теперь, ежели они действительно хотят посвятить жизнь работе в кино, партийность позиции должна войти в их плоть и кровь, превратиться в личную убежденность. Реальную, искреннюю, действенную.

Что же я хочу воспитать в своих учениках? Вероятно, в каждом — разное, свое: мы не подходим к ученикам как к единой подравненной шеренге, всегда существует необходимость дифференцировать состав мастерской. Однако назову общее, что мы стремимся передать. Главное — сделать актера и режиссера человеком своего времени, со всем необходимым запасом представлений, знаний, чувств, среди которых наиглавнейшими мы считаем порядочность, чувство долга, совесть.

Воспитывая своих учеников, будущих художников кино, мы исходим из того, что воспитываем воспитателей, людей, которые своим творчеством призваны влиять на многомиллионную зрительскую аудиторию, на народ, иными словами. Прежде всего — на юную часть народа, на подрастающее поколение. Мы опираемся и на весь опыт советского кино, и на свой собственный опыт. Я позволю себе напомнить, что из того давнего состава наших учеников, которые участвовали в создании фильма «Молодая гвардия», вышли видные советские художники, своим собственным творчеством в дальнейшем завоевавшие высокий — нравственный, прежде всего, — авторитет у советских людей. Бондарчук, Инна Макарова, Мордюкова, Тихонов, Шагалова, Лучко — кто нынче не знает этих замечательных мастеров. Приняв эстафету, они сами не только творят, но и в свою очередь воспитывают новую смену кинематографистов, талантливых, преданных долгу художника, органически впитавших партийную убежденность.

Недавно я прочитал записки Вениамина Александровича Каверина о детской литературе. Их читаешь, словно они написаны не полвека назад, а сегодня, и написаны так, что всякое их слово хочется отнести и к кино для детей и подростков. Позволю себе привести некоторые извлечения потому еще, что они лишний раз свидетельствуют, как первостепенно важно крепить сотрудничество детского экрана с нашей прекрасной детской литературой и как важно понимать, что искусство для юных есть неотрывная часть всего социалистического искусства. «Народ, — говорит Каверин, — смотрит на литературу как на высокую моральную «инстанцию», и малейшая фальшь в изображении жизни будет немедленно изобличена и осуждена». Писатель напоминает нам историю советской литературы и замечает, что наше внимание невольно остановится на книгах, написанных для детей и ставших любимым чтением взрослых. Что объединяет эти непохожие друг на друга книги? Высокая мораль. В них есть идеалы, говорит он. «Идеалы, в которых отражена вся движущая сила советской эпохи, существуют в сознании нашего юношества, и оно невольно ищет в литературе отражения своих желаний, своих фантазий... Меньше всего я хотел бы, чтобы эта широкая задача была ограничена рамками прописной морали. Речь идет о силе проникновения в действительность и о том, какие художественные

средства могут помочь писателю написать книги о людях, которым захотелось бы подражать».

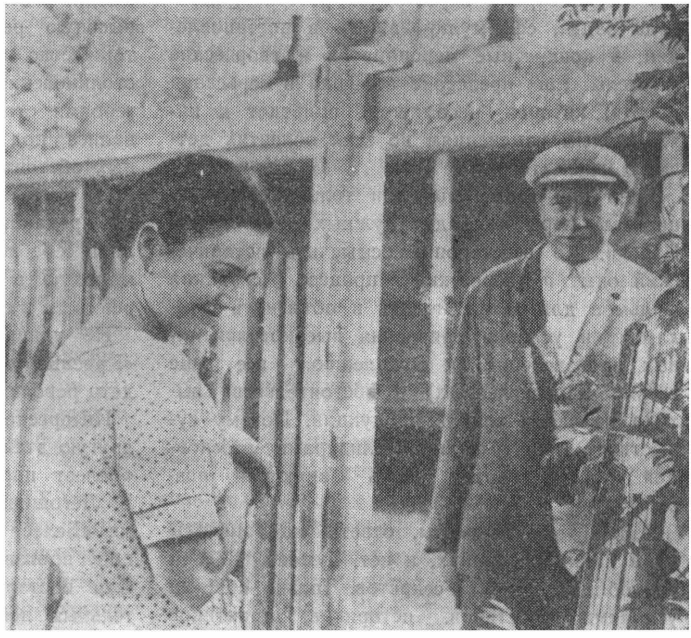
Свои размышления Каверин заключает так: «Эти задачи давно перепутались с задачами нашей литературы для взрослых, и пускай будущие историки ломают себе головы над тем, к какому разряду отнести ту или иную хорошую книгу. Конечно, хорошую! Плохую дети не станут читать». Добавим от себя: и хороший фильм, потому что плохой дети не станут смотреть...

Разве же не перекликаются эти мысли с задачей создания положительного героя, с которого юным хотелось бы делать жизнь, задачей, поставленной перед нами и в партийном документе о детском кино, и в партийном документе о работе литературно-художественных журналов! Перекликаются, конечно, ибо в этом — неизменная, генеральная, стратегическая цель советского искусства.

Такое понимание мы и стремимся внедрить в умы и сердца наших учеников.

На нас, на наше общество, на наше государство возложена историей великая обязанность — сделать человека лучше. Наши оппоненты за рубежом говорят — это нереально: человек от природы своей несовершенен. Но шестидесятипятилетний опыт нашего строительства, нашей советской жизни убеждает, что это не так. Правы мы, а не они. Человек, вне всяких сомнений стал за десятилетия советской истории лучше. Прежде всего потому, что сознательное, общественное начало заложено в наших молодых людях с первых шагов их жизни. Заложено всей системой формирования личности, которое начинается в детском саду, продолжается в школе, в котором участвует семья и в котором огромное место занимают литература и искусство. Среди них отнюдь не последнее — наше кино.

Следовательно, дело воспитания будущей, коммунистической личности может осуществляться только через человека. Диалектическая истина эта для искусства верна вдвойне. Потому что речь идет о человеке-воспитателе, художнике, во-первых, и о человеке-герое, художественном образе, во-вторых.



«Мы жили по соседству»

Вот какая сложная, прекрасная, высоко благородная миссия возложена на нашу студию, на коллектив горьковцев. Все наши творческие поиски, наши споры, наша работа направлены на то, чтобы оправдать доверие партии, призвавшей нас стать центром советского кинематографа для юношества — завтрашнего дня страны.

К. Парамонова

Реализм — школа воспитания

Год, прошедший после опубликования постановления ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков», был в детском кинематографе временем пересмотра и перестройки резервов, перевода задач, сформулированных в постановлении, в конкретные мероприятия и творческие замыслы. Еще предстоит большая и серьезная работа, которая, несомненно, приведет к качественным изменениям во всех областях детского кинематографа.

Ясно при этом, что одни только организационные меры не дадут нужных результатов. Необходимо всесторонне осмыслить исторический опыт и творческий процесс создания фильмов для детей, понять и объяснить фундамент и условия появления высокоталантливых произведений (к сожалению, все еще весьма малочисленных) и обстоятельства выхода на экран слабой продукции. Почему существует между фильмами-лидерами и основной массой картин столь зияющий разрыв?

Задачи эти непросты, ответы не записаны ни в каких учебниках, и нет, думается, среди нас обладателя всех секретов. Только общими усилиями теоретиков, историков, практиков сможем мы проделать ту работу, к которой призвало нас этапное для развития детского кино партийное постановление.

●

Героика, героическое, герой, способный совершить и совершающий подвиг,— проблемы, актуальные для детского кино во все времена. В процессе становления личности необходимы ориентиры, примеры для подражания, конкретные носители черт, наиболее ценимых в обществе.

Мы отсчитываем начало детского кино от появления «Красных дьяволят» П. Бляхина и И. Перестиани. Историки кино от этой же картины ведут истоки революционного советского киноискусства — и эта общность начального пункта кажется мне не только символичной, но и сущностной для понимания детского кино как неотрывной части кинопроцесса. Между тем фильм не адресовался авторами детям, не ставился специально для детской аудитории. Картина снималась «по разряду» приключенческих лент с верой в законы этого жанра, требующего фантазии, игры ума, стремительного действия, невероятных ситуаций. Но авторы внесли в эти канонические рамки нечто новое: высокую революционную романтику, веру в торжество нашего дела, социальную остроту столкновений. И, может быть, не случайно героями стали подростки: их судьбы складывались под влиянием определенных жизненных обстоятельств, но сами они — юные, сильные, смелые, безудержно активные, беззаветно преданные революции — как бы воплощали в себе новую жизнь, такую же, как и они, молодую и неодолимую, полную сил и уверенности в своей правоте.

Не удивительно, что дети приняли героев «Красных дьяволят» за своих: ведь это были дети революции.

Интересно поставить рядом с этим фильмом другую этапную для детского кино картину — «Белеет парус одинокий» В. Катаева и В. Легошина. Характерно, что и авторы фильма «Белеет парус одинокий» положили в основу произведения приключенческую фабулу. Они постарались наполнить картину стремительным действием, романтикой тайны, затей-

ливым плетением интриги. Однако, как оказалось, это не помешало объемности, жизненности, содержательности произведения. Созданные здесь образы двух главных героев — Гаврика и Пети — словно полемизировали с имевшим хождение утверждением, что детское кино вынуждено идти на известное упрощение характеров героев ради их ясности и доступности. Два взаимодополняющих образа юных участников революционной борьбы отражали типичные судьбы, и в то же время каждый из них обладал индивидуальным характером, темпераментом, опытом, собственным отношением к тем событиям, в которых они принимали участие. Герои пришли из повести, сохранив многогранные характеры. Авторы обогатили их всем богатством кинематографических выразительных средств, показали их действия и проявления эмоций, погрузили героев в близкую к реальности атмосферу событий. И юному зрителю оказалось доступной диалектика образов, переливы чувств похожих и таких разных героев, внутренняя борьба и духовный рост, который им довелось пережить. Вспомним хотя бы, как Гаврик сомневается, доверить ли Петьке патроны, как все не решается положить в ранец опасный груз; а в то же время у Пети свои колебания: он только догадывается, что ему предстоит, и как бы отодвигает от себя мысли об опасности и боится показаться трусом. Описанные писателем внутренние движения героев на экране будто стали еще явственнее, зримее. Даже в этом маленьком эпизоде наглядно проявились возможности, которые нашло, освоило, закрепило детское кино для многогранного воспроизведения жизни, для создания не упрощенного, а полноценного реалистического образа героя. События в фильме занимали главенствующее место. Но сюжет был взят из жизни, он характеризовал исторические судьбы народа. В нем подход авторов к этим судьбам был социален.

В 30-е годы изменились требования к герою, обострился интерес к его внутреннему миру, для раскрытия которого нужен был психологический анализ. И советская детская литература стала основой, на которой были созданы фильмы, ставшие теперь классическими. Так во взаимосвязях кино и литературы шел процесс освоения в детском кино полноценного реалистического характера юного человека.

Если говорить о ведущих традициях советского детского кино, то они не в поисках формы, композиции и языка, а прежде всего в том, что его мастера постоянно ищут и укрепляют связи с жизнью, со своим временем. Именно это — одна из самых фундаментальных, стойких и плодотворных традиций. Думается, именно так следует понимать слова постановления ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» о том, что советский кинематограф, «опираясь на богатые традиции социалистического искусства, на протяжении десятилетий успешно воспитывает у детей и подростков благородные человеческие качества. Лучшие художественные, документальные, научно-популярные картины помогают им познавать окружающий мир, готовить себя к вступлению в большую жизнь, к плодотворному участию в созидательной деятельности».

От простых и ясных образов «Красных дьяволят», через психологическую углубленность фильмов 30-х годов к постановке сложнейших нравственных и социальных проблем в современных картинах для детей и подростков — так двигался советский кинематограф по пути углубления и расширения своих связей с окружающей действительностью, по пути развития реалистического метода.

Действительно, история советского кинематографа для детей — это фактически процесс освоения и развития социалистического реализма в применении к специфической области кинематографа.

●

Путь формирования реализма в детском кино был нелегок, и многие трудности до сих пор остаются непреодоленными.

Существует множество предубеждений, мешающих подлинно реалистическому подходу к жизненному материалу. Например, опасение, что жизненная правда на экране может оказаться «непедагогичной». Не сразу учитель на экране перестал быть безгрешным и однолю-

ким, а родителям было «позволено» совершать ошибки и проявлять непонимание всех тонкостей детской психологии. Кажется, правда, здесь мы преуспели настолько, что на экране теперь редко встретишь прекрасных учителей, родителей, способных разделить с детьми их радости и горести. И все же жизнь в лучших детских фильмах достоверна. Постепенно мы расстались с фатально мудрыми дворниками, непременно душевными лифтершами и гениально педагогичными школьными техничками, которых было немало в прежних фильмах. Но при этом утратились какие-то важные связи детей с миром взрослых. Порою возникает ощущение полной автономности детского мира.

И все же тенденция подхода к экранному произведению для детей главным образом как к некоему уроку, в котором на все вопросы следует дать ответ, где все ошибки должны быть исправлены, а все действия по соответствующей шкале оценены, живет еще и сегодня. Это она заставляет сглаживать остроту конфликта, на ходу обтесывать образы, закруглять слишком резкие повороты. Это она может разрушить жизненную достоверность, чтобы втиснуть в любые щели дидактические прописи. Это она толкает на бесконечное повторение уже опробованных приемов, отработанных сюжетных перипетий, заштампованных персонажей.

Издавна длится спор о том, что должно служить материалом детского фильма. Спор этот происходит не только и не столько на страницах печати и с трибун различных совещаний, сколько в самой практике детского кино.

Некогда существовало убеждение, что героями детских фильмов должны непременно быть сами дети. В этом виделась специфика детского кино. Убеждение исходило из в общем верного наблюдения, что ребенку ближе мир своих сверстников, понятнее их заботы и проблемы, он легче отождествляет себя с ними. Это суждение не лишено смысла. Но оно приводило к сужению тематики и, сделавшись незыблемым, хотя и неписаным каноном, толкало к конструированию таких сюжетных схем, в которых серьезные проблемы должны были решаться на весьма ограниченном жизненном материале детской среды. Но в то же время тяготение к серьезным темам приводило к тому, что появлялись фильмы, в которых герои-дети проникали в штабы белых, похищали стратегические планы и решали ход сражений. Или успешно боролись с кулаками, бандитами, шпионами и были на экране гораздо умнее и даже сильнее взрослых. Это были «супердети», существа искусственные, вносившие в фильм ощущение жизненной неправды. Так верная в принципе предпосылка неожиданно приводила к парадоксальным результатам.

И все же как бы ни были художественно слабы подобные фильмы, в то же время они пробивали путь к большим темам, утверждали, что детское кино должно быть тесно связано с жизнью. Они доказывали художникам, что надо искать пути решения серьезной жизненной проблематики, метод и способ разговора с детьми в рамках искусства.

Другое дело, что симптомы этой болезни неожиданно дают себя знать и в наши дни: то в головокружительной приключенческой фабуле, требующей от ребенка невероятных подвигов, то в еще нередко кочующих по экранам персонажах в облике детей, устами которых глаголет истина, пришедшая в голову взрослым авторам.

К чему приводят ограничения — тематические, жанровые, стилистические и всякие иные — по отношению к детскому кинематографу? К упрощенчеству, примитивизации.

В конечном же итоге — к ограничению реализма. Получается, что детское кино должно пользоваться каким-то другим, «детским» реализмом. Но такого — возрастного — реализма не существует! Всякий ограниченный реализм — это шаг назад от уже достигнутого уровня детского кино.

Нет, детское кино, как и «взрослое», пользуется тем же методом — настоящим, полномерным, полнокровным социалистическим реализмом, предоставляющим возможность многогранно, глубоко и правдиво воспроизводить жизнь!

●

Ценность таких фильмов, как «А если это любовь?», «Друг мой, Колька!», «Доживем до понедельника», «Чудак из 5-го «Б», «Не болит голова у дятла», «Чужие письма», «В моей смерти прошу винить Клаву К.» и других, прежде всего в том, что они расширили рамки реализма в детском кино, углубили его, приблизили к жизненной правде во всей ее сложности, во всем сплетении противоположностей.

Две первые из названных картин (созданные одновременно — в 1961 году) принесли с собой настоящее обновление в так называемый «школьный фильм». И дети, и взрослые предстали на экране в подлинном жизненном многообразии. Теперь, по прошествии многих лет, можно увидеть в этих фильмах некоторые не до конца преодоленные штампы. Так, в фильме Ю. Райзмана одноклассники главных героев вполне укладываются в привычные ранжиры предшествующих школьных картин. Директор школы и классный руководитель, например, являют собой концентрированное зло, особенно выпуклое на фоне других педагогов, не обладающих яркими, запоминающимися характерами. Зато с какой психологической глубиной вылеплен Н. Федосовой образ матери Ксении: в ней и подлинная любовь, и живучесть старомодных представлений, и граничащий с цинизмом «житейский опыт», и растерянность женщины, не находящей правильного выхода для себя и дочери в непростой жизненной ситуации. Как смело, полемично, с публицистической страстностью разрушались каноны заезженных школьных конфликтов между отличником-индивидуалистом и отличником-коллективистом, до сих пор еще дающих о себе знать на наших детских экранах.

И в фильме начинавших тогда режиссеров А. Митты и А. Салтыкова по сценарию А. Хмелика (при участии С. Ермолинского) «Друг, мой, Колька!» можно теперь увидеть некоторые уже отработанные образы. Но зато каким освежающим ветром ворвалась жизнь в «кинематографический класс», такой стерильный во многих предыдущих фильмах о школе! Потому что сама жизнь потребовала пересмотра многих привычных воззрений во всех областях, в том числе и в школе, возможно, наиболее «зарегламентированном» социальном учреждении. Все в этом фильме как будто не выходит за привычные рамки детских, школьных проблем, а в то же время картина заставила зрителя посмотреть новым взглядом на всю окружающую жизнь, разобраться в ней, найти свое место в борьбе за справедливость и правду. Может быть, именно в фильме «Друг мой, Колька!» впервые школа, класс, детский коллектив предстали на экране как модель нашего общества, в которой отражаются и противоречия роста, и мощные победные социальные движения.

Такие фильмы, как «Друг мой, Колька!» и «А если это любовь?», не могли возникнуть без больших общественных сдвигов, без тех решений партии, которые заставили каждого советского человека требовательно пересмотреть свое понимание взаимоотношений с обществом с вершин принципиальных партийных позиций.

Я вспоминаю об этих картинах вовсе не для того, чтобы спустя двадцать с лишним лет еще раз их похвалить. Сегодня главное не то, что эти фильмы были прекрасны сами по себе,— нам важнее понять, что они открыли для детского кино новый жизненный материал, стали важной ступенью в развитии и углублении реализма. Они явились родоначальниками целого этапа истории кино для детей и подростков. Писатели и режиссеры стали браться смело за самые глубокие и, казалось бы, неосуществимые в детском кино задачи. Многие фильмы, появлению которых мы радовались в последнее десятилетие, были лишь дальнейшим углублением тем, мотивов, линий, образов, впервые открытых двадцать лет назад.

И по сей день выходят еще картины, в которых мы без труда найдем перекличку с открывшими нынешний этап произведениями. И хотя новые ленты во многом превосходят «первенцев» в чисто кинематографическом воплощении, мы все же не можем не ощущать неизбежных повторов, привкуса вторичности,

признаков «усталости» уже сложившегося канона.

Мне кажется, что мы — современники смены этапов в развитии реализма в детском кино. Завершается чрезвычайно важный этап, зародившийся в начале 60-х годов. Зреет и вот-вот грянет на наших экранах новый.

Каким он будет? Кому достанется честь открыть его — признанным ли мастерам детского кино, начинающим ли художникам? Какие новые области жизни откроет перед юным зрителем этот новый этап? Какими средствами он углубит их знание и понимание окружающей действительности? На эти вопросы может ответить только практика. Нам же, киноведам, важно всячески стимулировать поиск мастеров, напоминать о том, что уже было открыто в прошлом, убеждать в возможности и необходимости нового штурма.

●

Кто-то из критиков назвал «школьный фильм» разновидностью «производственных картин». В самом деле, школьный коллектив, особенно для старшеклассников, является неким подобием трудового коллектива. Здесь, как и на производстве, важны соотношения личности и коллектива, связи, которые образуются между отдельными группами, роль каждого из участников общего процесса, характер взаимоотношений. Наша советская школа делает немало для того, чтобы подготовить подростка к приходу в трудовой коллектив, прививая и развивая необходимые для этого свойства характера. Соответственно и «школьный фильм», если он правдиво воссоздает «производственные» заботы ребячьего коллектива, выполняет те же важные и актуальные воспитательные функции.

И все же как ни важно воспроизведение этого подготовительного этапа, оно все же не исчерпывает задачи, поставленной XXVI съездом КПСС: «...формировать поколение людей политически активных, знающих дело, любящих труд и умеющих работать...»

Детское кино, значительно расширив свой тематический диапазон, углубив связи с жизнью, все же еще не сумело захватывающе показать необходимость, важность и привлекательность труда. Справедливый упрек кинематографистам высказан в постановлении ЦК КПСС: «Мало создается картин, раскрывающих детям и подросткам красоту и высокое достоинство труда».

Сценаристы и режиссеры зачастую словно избегают углубленной разработки этой темы, даже когда она вторгается в их сюжет.

В вызвавшем в свое время большой резонанс фильме «Школьный вальс» героиня после окончания школы приходит на стройку. Но как складывается ее трудовая жизнь, как она сама воспринимает этот столь важный для нее этап — все остается за кадром. Труд не только не воспроизведен на экране, он, судя по всему, для героини — лишь вынужденная необходимость, неизбежная, но нерадостная проза жизни.

В фильме талантливого Сергея Соловьева «Спасатель» действуют вчерашние школьники, вступившие на самостоятельную дорогу. И для них поэзия осталась в прошлом и предполагается в будущем, сегодня же все они страдают от прозаизма жизни.

Справедливости ради надо сказать, что были в последние годы и картины, которые прямо посвящены теме труда: «Считайте меня взрослым», «Воздушный мост», «Мой дядя Коля»... В них молодые герои, вступившие или вступающие на трудовой путь, и их наставники на производстве и в ПТУ произносят все нужные и правильные слова о красоте и достоинстве труда, не только о необходимости, но и о желании трудиться, но дальше деклараций дело не идет, и именно поэтому фильмы, заполняющие собой все нужные графы тематического плана, на этом свои функции и исчерпывают. С трудом припоминаешь названия этих лент, словно вызываешь их из небытия. Да они и в самом деле фактически не существуют, коль скоро не вызывают резонанса в чувствах и думах подростков, не становятся для них ориентиром в реальном мире, не живут в их памяти, не реализуются в их повседневном поведении.

Только редкие фильмы показали труд привлекательным, уловили романтику профессии («Хочу быть министром»), поэзию трудной

физической работы кузнеца («Цыганское счастье») или удовлетворение юноши от совершенного («Поле перейти»).

А между тем вряд ли кто-то может сомневаться, что детское кино сегодня обладает и арсеналом выразительных средств, и талантливыми мастерами, чуткими к жизни и запросам аудитории, чтобы полно, глубоко впечатляюще раскрыть на экране тему труда.

Надо думать, что на новом этапе эта тема станет одной из ведущих. Сама жизнь требует от детского кино доказательства зрелости в решении этой задачи.

●

В последние годы детское кино сделало заметные шаги в очень важном направлении: в создании активного, действующего героя, сильной волевой личности. Эту тенденцию нельзя не приветствовать: она находится в русле главных задач, стоящих перед кинематографом, адресованным детской и юношеской аудитории. Героев ярких, характеров крупных, людей смелых, отважных, решительных, активных, целеустремленных явно не хватало в киноискусстве для детей. Это ощущали и критики, и педагоги, и сами дети. Кинематографисты ответили делом: за последнее десятилетие появилось немало фильмов приключенческого жанра, картин о полярных исследователях и землепроходцах, о взрослых и ребятах, готовых к героическим поступкам и совершающих их.

К сожалению, основные поиски такого героя сосредоточились все же на довольно узком участке — в жанре детектива. Мы сами не раз призывали к тому, чтобы на экране действовали мужественные персонажи, умеющие не только за себя постоять, но и слабого защитить. Ох, как это нужно в жизни! Наши дети овладевают приемами дзюдо и каратэ, увлекаются спортом, и, может быть, не без влияния тех самых фильмов, о которых речь. Я думаю, картины эти нужны и делать их необходимо в дальнейшем. Надо говорить не о правомерности детектива, адресованного детям, а о тех тенденциях внутри жанра, которые требуют корректировки.

Почему героика в детективе, предназначенном для детей, непременно должна быть связана с убийствами и жестокостями, чрезмерными даже для крепких нервов? Подчас создается впечатление, что авторы подобных фильмов работают в полной изоляции от всего остального кинематографа и вовсе не знают, чего достигло современное детское и «взрослое» кино в плане раскрытия личности, в том числе и сильных, смелых, находчивых (а следовательно, и умных) людей.

У нас есть известные успехи в жанре приключений и детективов для детей. Драматург И. Кузнецов и режиссер В. Дорман, например, создают свои фильмы, учитывая восприятие юного зрителя и добиваясь воспитательного результата. Б. Григорьев в своих «милицейских» фильмах, пользующихся у зрителя огромным успехом, увлекательно рассказывает о сложном труде милиции, требующем профессиональных знаний, смелости, мужества, умного риска. Удачен был дебют режиссера В. Фокина «Сыщик» по сценарию В. Кузнецова. Здесь есть и обязательная для жанра интрига, и канонические погони. Но главным для авторов оказывается герой — активный, действующий, совершающий решительные и мужественные поступки, словом, именно такой, какой нужен приключенческой картине, а в то же время обладающий индивидуальным характером, далеким от параметров «супермена». Как хорошо, что авторы не позволяют своему герою осуществлять в жизни сверхъестественные подвиги, которые являются ему в воображении, но ставят юношу в обстоятельства, когда он должен совершать поступки, требующие предельного напряжения физических и моральных сил.

В этом фильме, как мне кажется, схвачена суть специфики приключенческого жанра для детей: каждая картина должна нести в себе заряд нравственности. Обыденность драк и легкость побед во множестве приключенческих картин вовсе не способствуют воспитанию сильной личности в нашем понимании — с ударением на слове «личность».

Повторяю, детективы нужны. И нужны в них ловкие парни. Но пусть они живут в одном мире с теми духовно и нравственно

богатыми героями, которых мы знаем по картинам других жанров. Пусть детективы соседствуют и с другими приключенческими фильмами: иначе может показаться, что приключения, романтический поиск, разгадка таинственного и непознанного может быть связана только с убийствами и преступлениями.

Пусть, наконец, и приключенческие фильмы найдут свое сбалансированное с остальными жанровыми и тематическими группами место. Создается впечатление, что планирование детских фильмов все еще не строится на серьезном научном основании и подвержено случайностям. Уяснили из выступлений общественности, писем зрителей, призывов прессы, что не хватает приключенческих картин — откликнулись. Заполнили этой продукцией экран — теперь, пожалуй, можно подумать о другом жанре. А детектив тем временем может быть забыт.

Казалось бы, ясно, что детский кинематограф особо нуждается в отлаженной и тонкой системе репертуара и его пополнения, что диспропорции здесь не просто создают дефицит или избыток, но могут иметь последствия, для общества весьма затруднительные. Казалось бы, ясно, а между тем то избыток, то дефицит жанрово-тематических групп — будни детского кино.

Мне кажется, надо думать о системе детского кино в целом. Я убеждена, что вопрос планирования репертуара был и остается важнейшим. Это вопрос социальной направленности детского кино и его воспитательной энергии.

●

Хотела бы обратить особое внимание, что в постановлении ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» содержится настоятельный призыв к мастерам детского кино снимать фильмы, которые воспитывали бы в наших ребятах чувство интернациональной солидарности, качества убежденных борцов за мир, за социальную справедливость. «Растет потребность в произведениях,— говорится в постановлении,— которые бы активно формировали качества патриотов, интернационалистов, в доступной и выразительной форме показывали наши достижения в коммунистическом строительстве, раскрывали смысл классовой борьбы между миром социализма и миром капитализма, разоблачали происки поджигателей войны». И в другом месте: «Искусство кино, обращаясь к героическим страницам революции, великой битвы с фашизмом, разоблачая происки врагов мира и социализма, призвано прививать юному гражданину качества борца за коммунистические идеалы, патриота и интернационалиста, стойкого и мужественного защитника Родины».

Надо признать, что тема интернационализма в последние годы ушла из детского кино.

Между тем здесь ведь имеются свои давние и богатые традиции. Начало им положили фильмы В. Петрова «Фриц Бауэр» (1930) и М. Барской «Рваные башмаки» (1933). Картина «Рваные башмаки» по своему художественному уровню, по знанию детской психологии, по гражданственной направленности, наконец, по значению, которое она имела для поднятия общего уровня детского кино, сыграла в начальный период звукового кинематографа такую же важную роль, как «Красные дьяволята» в 20-е годы.

Фильм М. Барской рисовал жизнь и борьбу за свои права немецких рабочих, и все события в фильме были показаны глазами детей. Сочувствие к бедствиям и мужественной борьбе простой рабочей семьи не декларировалось в картине — чувство интернациональной пролетарской солидарности прививалось юной аудитории через систему художественных средств и прежде всего через правдивые, убедительные образы детей. На экране была жизнь малознакомой нашему юному зрителю страны. Но, вовлеченные в события картины, советские дети переживали те же чувства, что и их сверстники в Германии,— об этом свидетельствуют многочисленные детские отклики того времени.

Успех этого фильма продолжили затем режиссеры А. Маслюков и М. Маевская в фильме «Карл Бруннер» и другие. Трудно переоценить значение этих фильмов в деле воспитания юного поколения 30-х годов. А ведь это было поколение, которому вскоре предстоял подвиг

освобождения мира от фашистской чумы, братской помощи многим народам в установлении социальной справедливости на своей земле.

Советский детский кинематограф, находившийся в 30-е годы в периоде своего расцвета, остро почувствовал необходимость взять на себя задачу интернационального воспитания на международном материале. Ведь в те времена это был единственный в мире кинематограф, снимавший фильмы о детях и для детей, способный рассказать юному зрителю о жизни его сверстников за рубежом. А время требовало такого знания и, главное,— выработки острого классового чутья, чувства интернационального долга.

Помнить об этом опыте важно и теперь, в иной исторической обстановке. Сегодня фильмы для детей снимаются во многих странах мира. Это особенно наглядно показывают международные смотры детского кино, проводящиеся в рамках Московского и других кинофестивалей, да и «география» нашего прокатного экрана довольно широка. Кажется, теперь нет такой острой необходимости советским мастерам показывать жизнь, заботы и радости зарубежной детворы. Но ведь не география нас волнует, или, точнее, не только она: нас прежде всего заботит правда, подлинная, непричесанная, неприукрашенная, нелакированная жизнь. Конечно, благородный девиз Московского кинофестиваля, так же как и принципы советского проката, способствует появлению на нашем экране произведений прогрессивного характера, гуманистической направленности, объективно отражающих картину действительности.

Но если говорить о жизни детей в странах капитала, мы по-прежнему не можем рассчитывать на изобилие правдивых произведений. На экране идут американские, английские, австралийские фильмы, посвященные дружбе детей с животными, защите природной среды и т. п. — то есть на темы очень важные и актуальные, но весьма редки произведения, воспитывающие интернационализм. А значит, мы сами должны делать такие фильмы!

Но их почти нет в нашем кинорепертуаре.

Возможно, сегодня наметился сдвиг и в этом направлении. На Киностудии имени М. Горького (совместно с киностудией ДЕФА) создан фильм «Александр маленький», рассказывающий о судьбах немецких детей в первые дни после падения фашистского рейха. В нем все жизненно и серьезно, трагическое оттеняет трогательное, каждый персонаж — и дети, и взрослые — не авторская функция, а характер, личность, судьба. В фильме, поставленном В. Фокиным, правдиво и строго воссоздана атмосфера тех дней, гуманизм и освободительная миссия Советской Армии. Это произведение выходит за рамки конкретной истории. Без скидок можно назвать картину «Александр маленький» политическим фильмом о судьбах поколения, о судьбах мира.

Детскому кино нужны политические фильмы — и на материале истории, и еще более о наших днях. Они должны быть разнообразны не только по материалу, но и по жанрам Фильмы эти должны сниматься для всех возрастных категорий. Можно отметить здесь смелый опыт В. Грамматикова в фильме «Руки вверх!».

Ведь социалистический реализм — боевой, активный, наступательный метод. И в детском кино он сохраняет все свои принципы. Следовательно, дальнейшее его развитие всегда будет соотнесено с вторжением в самую гущу жизни, с социальным анализом действительности.

●

Поиски жанрового разнообразия, углубление реализма, расширение рамок жизненного материала — все это привело детский кинематограф последних лет к сложным полифоническим формам.

Уже в фильме «Доживем до понедельника» намечалось строение, выходящее за рамки повести. Отношения между собой одноклассников и взаимоотношения педагогов составляли две линии, одна другую дополняющие, но не всегда пересекающиеся,— связь между ними достаточна сложна. Отдельный мотив — как бы сольная партия — линия преподавателя истории Мельникова, которую сопровождают

столь несхожие друг с другом его дуэты с влюбленными в него учительницами. Все эти голоса, накладываясь друг на друга, создают богатое полифоническое звучание, которое, конечно, не чуждо композиции повести, но ведет уже к романному строению.

Явно тяготеет, на мой взляд, к такой композиции Сергей Соловьев, особенно в «Спасателе», где отдельные линии героев важны и сами по себе, и в общем строе.

По-моему, отчетливы стремления к освоению новых для детского экрана форм в одном из лучших фильмов последних лет — в фильме «В моей смерти прошу винить Клаву К.». Мне кажется, что постоянное стремление талантливого писателя М. Львовского проникнуть в глубь жизненных процессов в сценарии этого фильма достигло наибольшего успеха. Его замысел был подхвачен старейшим режиссером детского кино Н. Лебедевым и его сопостановщиком дебютантом Э. Ясаном.

Как и во многих других фильмах, экранное повествование здесь строится с использованием полифонии. Важны не только взаимоотношения двух главных героев Сергея и Клавы, но и вполне автономные линии их родителей. Казалось бы, на первый взгляд побочные образы «второстепенных» героев Туси и Лаврика неожиданно выходят на первый план и кое в чем начинают даже заслонять собой главных героев. Здесь смело нарушено давно известное композиционное построение, при котором образы второго плана лишь дополняют или подчеркивают по контрасту черты характеров или поступки центральных героев.

Есть в картине и новые для детского кино свойства композиции. Так, мы можем наблюдать за героями на протяжении длительного времени, более десяти лет. Перед нами не локальное событие, как в большинстве детских фильмов, а история жизни.

М. Львовского и режиссеров интересует именно история взаимоотношений героев, те ее перипетии, которые можно наблюдать только в длительном развитии. Они представляют на наш суд не факт, не событие, а именно развивающуюся историю, которая и требует нашей оценки: любовь ли то, что переживает Сергей; если любовь, то какая; чем обогащает она его и любимую; возможна ли она без страданий, или они-то как раз и обнаруживают силу и глубину любви.

Переплетение судеб героев и продуманная система образов позволили автору поставить перед зрителем и другие проблемы. Прежде всего, это критика юношеского эгоцентризма, непростительного равнодушия к близким, неумения сопоставлять свою жизнь с жизнью окружающих.

Исследование глобальных нравственных категорий и привело авторов к поискам новых жанровых и композиционных принципов: они вплотную подошли к романному киноповествованию. Кинодраматург не решился пока взломать каноническое строение киноповести, но искал возможности решать новые задачи внутри существующих форм.

И это уже симптом, сигнал для нас: назревает перелом, мы должны быть к нему готовы и подготовить зрителей.

●

Небогатая теория детского кино — одна из наболевших проблем дальнейшего развития этого отряда нашего искусства. Редкие работы, пытающиеся осмыслить опыт кинематографа для детей и юношества, так или иначе касаются загадочной специфики, которой должны обладать фильмы, адресованные детям. Надо признать, что специфика эта не открыла своих тайн и по сей день, и как-то не чувствуется, что она вот-вот поддастся напору теоретической мысли. И напор, надо признаться, невелик, и секреты, по-видимому, спрятаны надежно. Спору нет, мы, киноведы, должны эту теоретическую крепость штурмовать, однако наиболее плодотворными мне кажутся размышления не о том, что отличает, отделяет детское кино от «остального» искусства, а как раз наоборот — о том, что у них есть общего, что их сближает. Конечно, все мы понимаем, что у детского кинематографа есть свои особенности и даже свои ограничения, но как только критик или теоретик, оговорив это понимание, переходит к тезису, что и детское кино — искусство полнокровное, богатое, подлинное, вот тут-то только его иссле-

довательский аппарат обнаруживает широту и гибкость, багаж эрудиции и острых наблюдений раскрывается в своей неисчерпаемости. И потому, еще раз повторив, что поиски специфических черт детского кино необходимы, решусь высказать мысль о том, что, может быть, это и хорошо, что теоретики, критики и практики забывают иногда о специфике детского кино, сопоставляют фильм и жизнь, исследуют, как и во «взрослом» искусстве, явления действительности, отраженные в произведении. Это дает им возможность применять к детскому кино самые высокие (без скидок на «специфику») критерии, черпать и осваивать опыт серьезного, умного, тонкого современного искусства экрана. Между тем стремление быть всегда верным специфике детского кино позволяет порою пользоваться такими неубедительными аргументами, как, например: «Дети этого не поймут», «Это не для детского восприятия», «Это для ребенка опасно». Мы часто слышим подобные охранительные возгласы «заботливых» педантов, видящих призвание педагогики в том, чтобы отгораживать ребенка от всего, что, по их мнению, может разрушить идеал «пай-мальчика» или «пай-девочки».

Действительную опасность для детей представляют примитивность и бездарность. Это страшная социальная опасность. Дайте детям вместо живого, буйного, многоцветного искусства примитивные поделки, стерильно вычищенные и отлакированные под идеал «пай-фильма», — и ребенок, принявший это за некий образец, долго еще не будет различать подлинные цвета. И не только в искусстве, но и в жизни. Долго, пока жизнь сама не разорвет этот серый, розовый или голубой фильтр, сквозь который человек приучится смотреть на мир. Но сколько душевных сил нужно потратить, чтобы отказаться от привычного стереотипа и найти себя в новом, с запозданием открытом мире! Какие неизбежные потери человек при этом переживает! Как много он в этой борьбе утратит безвозвратно! Какой проигрыш для общества, которое держится вовсе не на «паиньках»!

К счастью, наше детское кино никогда не поддавалось ограничительным призывам и окликам. Ни «Красные дьяволята», ни «Путевка в жизнь», ни «Белеет парус одинокий», ни «Тимур и его команда», ни фильмы И. Фрэза и Н. Лебедева, А. Митты и Д. Асановой никакого отношения к воспеванию «паиньки» не имеют.

Поколение героической советской молодежи, совершившее бессмертные подвиги в годы Великой Отечественной войны, — на чем выросло оно? Отнюдь не на «пай-кино», образцы которого в тридцатые годы имелись. Гаврик и Гаврош, Тимур и Алеша Пешков — герои волевые, сильные, смелые. Но как не подключить к этой боевой шеренге (скорее даже поставить во главе ее!) Чапаева и Максима, Шахова и Чкалова, героев картин «Семеро смелых» и «Комсомольск», персонажей Н. Крючкова и Б. Андреева, Л. Орловой и М. Ладыниной, П. Алейникова и Н. Баталова! Они пришли из «взрослого» кино, без усилий взломав все «специфические» барьеры, и стали самыми любимыми героями детей и подростков, через несколько лет надевших военные шинели или вставших к станку.

Но не только дети признают «взрослые» фильмы своими. Известно также, что хороший детский фильм с удовольствием смотрят и взрослые. Мы охотно возвращаемся в мир детства, но в зрительном зале это происходит в том случае, если на экране — подлинное искусство.

Во время прекрасного взлета детского кино в 30-е и 40-е годы фильмы «Детство Горького», «По щучьему велению», «Белеет парус одинокий», «Тимур и его команда», «Первоклассница», «Сын полка» с удовольствием смотрели и взрослые. Так было и в 60-е годы с фильмами А. Митты, Г. Данелия и И. Таланкина, Р. Быкова, С. Ростоцкого, Э. Климова. То же можно сказать и о фильмах, вышедших на экран в последнем десятилетии.

Все еще дискутируется у нас идея «семейного фильма»: это-де такое произведение, в котором есть мотивы, интересные детям, а другие линии привлекательны для взрослых; каждый смотрит как бы свой фильм, и все довольны, хотя и по-разному, и разным. Та-

кая умозрительная схема похожа на чертеж, рецепт или выкройку, в крайнем случае, на трезвый анализ какого-то уже прошедшего фильма. Но как-то не верится в возможность предварительного холодного конструирования подлинного произведения искусства. А ведь только истинное произведение искусства с равным интересом смотрится детьми и взрослыми. Конечно, Андерсена или Шварца мы читаем не так, как дети: нас привлекают нюансы, которыми ребенок может пренебречь, зато он остановится там, где наше чувство уже не фиксируется; наш опыт отзывается кругом ассоциацией, не совпадающим с детским. А все же эти произведения — вовсе не сказка в сказке, одна из которых — для ребенка, другая — для папы с мамой, а может быть, еще и для бабушки с дедушкой — третья. Это цельное искусство, рассчитанное на индивидуальное восприятие, которое у каждого свое. Только ремесленная поделка вся на виду: кто на нее ни взглянет — увидит одно и то же.

Итак, границ между детским и «взрослым» фильмом вроде бы нет... Здесь легко совершить подмену: решить, что детских фильмов как таковых и не существует.

Конечно, это не так.

А как? Как осмыслить те неоспоримые факты, что талантливые детские фильмы интересны для взрослых, а многие картины не предназначавшиеся для детской аудитории, стали любимыми детворой? Осмыслить теоретически, с тем чтобы и практики могли сделать выводы для себя. Значит, все-таки разработка проблемы специфики необходима.

Очевидно, теория детского кино должна совершить большую и нелегкую исследовательскую работу: в фильмах, пользующихся успехом как у взрослых, так и у детей, выявить сходные элементы структур, типологизировать и подробно описать их. Видимо, такая аналитическая работа и даст возможность определить ту самую специфику, которая выражена не отвлеченно-абстрактными категориями, а вполне реальными параметрами, на которых, как на прочной, хорошо выверенной основе, художник сможет строить многомерный и многослойный мир своего произведения.

Пока такая работа не проделана, можно высказывать лишь гипотезы о том, какими свойствами должен обладать фильм, чтобы удовлетворять требования детской аудитории. Добавлю, что свои требования эта аудитория далеко не всегда может верно и четко высказать.

Не претендуя на безошибочность, выскажу в заключение несколько соображений, требующих практической проверки.

Ребенок воспринимает произведения искусства как некую модель мира (что вовсе не мешает его эмоциональному восприятию, а наоборот, неразделимо с ним). Поэтому фильм должен предоставлять возможность такого восприятия: содержать в себе нечто большее, чем конкретная показанная история. Ребенок не обязательно должен «прочесть» фильм как модель мироздания, но обязательно — как определенный тип взаимоотношений, поведения в определенных ситуациях, систему социальных оценок поступков.

Дети находятся в перманентном процессе накопления и переработки информации. Фильм должен непременно содержать материал для этого. Стремление показать ребенку только то, что тот хорошо знает по собственному опыту — заблуждение. Детям нужны необычные ситуации, таинственные обстоятельства, незнакомые условия. И это не прихоть, а специфика детского восприятия, вызванная жаждой новых знаний и все той же потребностью моделировать мир и себя в мире.

Юный зритель действительно отождествляет себя с персонажами на экране. Поэтому ему необходим герой близкий и понятный. Но идентификация эта вовсе не полная: ведь герой на экране — тоже своего рода модель, и ребенок должен время от времени видеть ее со стороны. Отсюда ясно, что герой, в чем-то близкий и понятный, должен в то же время быть неожиданным, непредсказуемым. Попросту он должен удивлять и восхищать ребенка.

Герой и сюжет перестают играть роль модели в том случае, если их необычность из-

быточна и ребенок не может соотнести их с уже имеющимся у него опытом. Потому далеко не все «взрослые» фильмы годятся для детской аудитории.

Детское восприятие очень интенсивно, а потому и быстро утомляемо. Ребенок может полноценно воспринять практически любой длины фильм, но лишь в том случае, когда картина умело использует смену темпа и ритма, переключение внимания. Поэтому вопросы композиции, ритма детского фильма требуют особого внимания художников, обязанных знать законы восприятия.

«Как, и это вся специфика детского фильма!» — воскликнет разочарованно доброжелательный читатель и злорадно — раздраженный оппонент.

Конечно, не вся. Все, о чем говорилось выше, — углубленный реализм, идейная наполненность, боевитость, активность, нравственный потенциал — должно быть «транспонировано» (но не упрощено!) для детского кинематографа. Должны быть также учтены и возрастные особенности детской аудитории (от дошколят до абитуриентов вуза), и уровень их подготовки, и национальные традиции... Я же постаралась выделить те ключевые особенности детской психологии, без учета которых все благие пожелания авторов фильма останутся втуне.

А ведь нередко так и происходит: и идеи благородны, и вкус у автора отменный, и даже фильм получился в общем неплохой, критикам и коллегам нравится. А вот дети к нему равнодушны, потому что автор делал его с оглядкой на взрослых друзей и вполне зрелых критиков. К детскому кино такие фильмы отношения не имеют.

●

Детское кино — часть общего кинопроцесса. Фильмы для детей создаются на всех студиях страны, и в этих картинах отражается современный уровень национальных отрядов советского кинематографа. Об общем состоянии нашего кино можно судить по фильмам для детей и юношества.

Здесь, однако, можно бы и помечтать.

Можно представить себе, что ведущие мастера нашего экранного искусства ставят фильмы, адресованные детям. Представьте себе такой фильм, снятый Сергеем Бондарчуком, Сергеем Юткевичем, Андреем Тарковским, Глебом Панфиловым, Иосифом Хейфицем, Александром Зархи, Болотом Шамшиевым, Толомушем Океевым, Ходжакули Нарлиевым, Ревазом Чхеидзе... Разве перечислишь всех, кого хотелось бы увидеть автором детского фильма! В произведениях многих из этих художников неоднократно появляются образы детей или мотивы детства. Это признак того, что их волнуют воспоминания о важнейшей в жизни каждого человека поре, а если так, то мечтания наши — не беспочвенная фантазия.

Есть, впрочем, и более основательная почва для надежд: традиции нашей культуры. Глинка и Чайковский, Шостакович и Прокофьев писали музыку для детей. Репин, Серов, Врубель, Васнецов — вспомним «детские» мотивы в их творчестве. Сказки Пушкина, поэмы Некрасова, рассказы Чехова, Куприна — первое, что приходит на ум, хотя это **всего** лишь малая часть жемчужин русской литературы. Бесконечно интересен период увлечения Льва Толстого педагогикой, литературой для детей. А великолепнейшая советская детская литература, украшенная именами многих «взрослых» поэтов и прозаиков!

В разном возрасте и при различных жизненных обстоятельствах обращались талантливые художники к произведениям, адресованным детям. Видимо, здесь есть какая-то закономерность, еще совсем не изученная и, может быть, кино пока не коснувшаяся. Редкие исключения представляют Сергей Герасимов, много работающий для молодежной аудитории, Юлий Райзман с его этапным для юношеского кинематографа фильмом «А если это любовь?», Станислав Ростоцкий, поставивший не менее важную картину «Доживем до понедельника» и знаменитую ленту «Белый Бим Черное ухо». Можно назвать еще несколько примеров, но как хотелось, чтобы это были не отдельные случаи, а воплощенная и в такой форме неразрывная связь детского кинематографа и «взрослого». Когда-

то, будучи художественным руководителем «Союздетфильма», Игорь Савченко мечтал о постановке фильмов для детей лучшими режиссерами. Он даже договаривался об этом с М. Роммом.

Детское кино вливается в общий кинематографический процесс, является его органической составной частью. Это большое искусство. К нему должны быть предъявлены требования как к высочайшей области духовной жизни маленького гражданина, как к искусству, место которого в воспитательном процессе не может быть заменено ничем — ни образованием, ни лекциями, ни познавательными играми. А у искусства всегда великие задачи.

М. Львовский

Когда фильм интересен

Забота о воспитании будущих поколений — одна из гуманнейших и благороднейших целей общества, признак его здоровья. Человек не может быть счастлив, не ощущая в себе те непреходящие ценности культуры, которыми жили его предки, и, одновременно, не ощущая себя в потомках.

Забота о личности, о воспитании ее нравственно богатой, гуманной, с оптимистическим мироощущением — одна из важнейших задач нашего общества.

Так было буквально с первых дней существования Советского государства. И с увеличением материальных и духовных сил общества забота эта все возрастает. На XXV и XXVI съездах нашей партии Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев специально останавливался на этой проблеме, указывая на необходимость углубления наших усилий в деле воспитания личности советского гражданина. Роль кинематографа в воспитании — особая и, быть может, главнейшая. Вот почему партия уделяет ему такое постоянное и пристальное внимание. Последнее постановление ЦК партии о кинематографе для детей и юношества — еще одно яркое подтверждение этому. Оно выражает постоянную заботу о формировании будущих поколений.

Призыв ЦК партии воспитывать наших юношей и девушек в духе высокой гражданственности и патриотизма, прозвучавший в этом постановлении, неизменно связывается с вопросами нравственными, с указанием на то, что школа, родители, пионерская и комсомольская организации должны взращивать глубокие нравственные идеалы у наших сыновей и дочерей.

Воспитание личности гуманной, наделенной высокими нравственными идеалами — основа советского патриотизма. Это не имеет ничего общего с тем, что называют патриотизмом в западных странах, где культивируется дух «суперменства» и «сильной личности». Для такого лжепатриотизма ни высокая нравственность, ни тем более тонкость чувств не требуются.

Кинематограф для подростков обращается к душам мальчиков и девочек 14—16 лет и должен отвечать, как сказано в постановлении ЦК партии, их р е а л ь н о существующим интересам. Все удачи и промахи кинематографа для детей и юношества зависят именно от того, было ли в наших лентах выполнено это условие. И все споры шли о том, что интересует и что не интересует подростков. От имени юных зрителей выступали не только художники — создатели фильмов, но и искусствоведы, психологи, социологи, педагоги. Очень часто — и сами дети в десятках тысяч писем и ответов на различные анкеты и тесты.

Ко всем этим высказываниям, на мой взгляд, пока еще надо относиться с величайшей осторожностью. Психологи, социологи и педагоги чаще всего замечали ч а с т ь и с т и н ы. Например: «дети больше всего любят фильмы не о сверстниках, не о школе, а о

взрослых романтических героях. Поэтому так называемая «школьная киноповесть» уже устарела и успеха не имеет», — утверждали некоторые из них, и довольно долгое время это мнение бытовало как абсолютная истина.

Но вот одно из социологических исследований 1977 года — специальный опрос школьников о наиболее понравившихся фильмах — обнаружило, что из 29 предложенных названий первые 6 мест заняли ленты в следующем порядке: «Неуловимые мстители», «Доживем до понедельника», «Бриллиантовая рука», «Мужской разговор», «Фантомас», «Я вас любил...». В результате авторы исследования делают справедливый вывод, что такие ответы свидетельствуют не просто о большом интересе ребят к фильмам на тему о жизни школы, сверстников, но и об их прокатной конкурентной способности с картинами приключенческого и комедийного жанра. Да иначе и быть не может!

Анкетам и тестам полностью доверять небезопасно. Но если присмотреться к результатам анкетирования, в котором из двадцати девяти просмотренных фильмов в первую шестерку попали такие разные по своим качествам ленты, как «Доживем до понедельника» и «Фантомас», подозрения в неискренности опрошенных юных зрителей отпадут автоматически. Другое дело: подобное соседство — само по себе предмет для серьезных размышлений. Но важно, что ребята явно не старались ответить на вопросы так, как хотелось бы взрослым, потому что в числе двадцати девяти были фильмы, которые непременно заняли бы первые места, если бы большинство опрашиваемых хотело угодить экспериментаторам. В современном тестировании подобные факты резко поднимают так называемый «коэффициент доверия» к тесту.

Замечательный советский психолог Л. С. Выготский писал когда-то: «Ключом ко всей проблеме психологического развития подростков является проблема интересов в переходном возрасте». Обратим внимание: «Ключ ко всей проблеме» и «интересы переходного возраста». Настоящие художники детского и юношеского кино глубоко изучают те подлинные интересы, о которых говорит Л. Выготский. И своей работой отвечают на них.

Когда вышел фильм С. Ростоцкого и Г. Полонского «Доживем до понедельника», о нем было сказано и написано множество восторженных слов — и совершенно справедливо. Отмечалось все: высокая гражданственность, острота поставленных проблем, отличная режиссура и т. д. и т. п. Недостаточно акцентировалось лишь то, что фильм отвечал истинно существующим в душе подростка самым интимным интересам. Отвечал всем своим строем, так сказать, всей своей художественной тканью. Как говорится в детской игре: «Горячо! Горячо! Горячо!» Фильм нравился взрослым? Еще бы! Ведь боль в душе подростка отдается и в сердце взрослого человека. Вспомните: то же самое произошло с фильмами «Звонят, откройте дверь» (сценарий А. Володина, режиссер А. Митта), «Друг мой, Колька!» (сценарий А. Хмелика, при участии С. Ермолинского; режиссеры А. Митта, А. Салтыков). Фильмы получились столь художественными оттого, что их атмосфера была проникнута сокровенными интересами подростков.

«Чужие письма» Н. Рязанцевой и И. Авербаха в этом смысле особо разительный пример. Пример прежде всего предельной откровенности художников. Откровенность заражает читателя и зрителя больше, чем любые «приемы». Я не имею в виду правдивость, достоверность, отсутствие иллюзорности и тому подобное, а именно ту откровенность, о которой писал Л. Н. Толстой, замечая, что быть откровенным художнику чрезвычайно трудно. К примеру, сказать, что снег белый, значит, скрыть свое истинное видение, поскольку художническая откровенность — это умение передать не общее, а индивидуальное видение, поделиться личным пониманием вещей и явлений. И сделать их общими. «Чужие письма» обладают этим достоинством в большей степени, чем многие фильмы о подростках, повторяющие друг друга, наполненные давно известными истинами.

Разговор об упомянутых фильмах окажется неполным или, точнее, не вскрывающим суть

того, что я назвал «атмосферой юношеских интересов» (а в ней-то, по Выготскому, ключ к проблеме, а значит — притягательная сила таких фильмов), если мне не удастся как-то определить природу этой атмосферы.

Однажды в жизни мне довелось держать в своих руках ключ, о котором пишет Выготский. Думаю, что я не ошибаюсь. У каждого подростка есть представление о себе, как о личности (называется это в психологии: «Я — образ»), которое еще не созревшая индивидуальность болезненно защищает. Завышенный «уровень притязаний» создает ножницы в душе подростка, реальные возможности которого могут не соответствовать подобному уровню, и тогда — драма! Учитывая все это, я хочу рассказать читателю о том, как выглядел ключ к «проблеме переходного возраста», попавший мне в руки.

Когда-то я редактировал юмористический радиожурнал «Смешинка», и, до конца исчерпав все возможности свои и своих сотрудников в области «школьного юмора», начал я бродить по школам, собирать школьный фольклор, изучать юмористические отделы стенгазет (собственно, с этого следовало начать!) и наткнулся на весьма своеобразный школьный музей. В нем были выставлены экспонаты, зло и беспощадно высмеивающие девчонок и мальчишек, желающих «выделиться из толпы» — не умом, не, скажем, спортивными достижениями, а чем-то другим, достигаемым без особых трудностей, но из «толпы» выделяющим. На самом почетном месте под стеклом я увидел огромный, не совсем чистый ноготь, который отпустил на мизинце некий «Н». Рядом с искусно выполненным муляжом лежала лупа для «научного ознакомления». Я увидел под застекленными стендами безобразные брошки и якобы срезанные у кого-то чубчики и челки и прочее, и тому подобное. Подписи под экспонатами в ироническом тоне разъясняли, у кого и каким образом они были обнаружены и изъяты. Забавность фамилий, типа ильфовских «Слушалипостаношвили» или «Катя Комба», свидетельствовала о том, что фамилии эти вымышленные. Первая мысль была о детской жестокости, но я стал присматриваться к посетителям музея, прислушиваться к их репликам. Я попытался выяснить, кому пришло в голову организовать этот музей, давно ли он существует и как повлиял на ребят, чьи вымышленные фамилии прочел под экспонатами.

Оказалось, что организаторы музея и его посетители умнее, чем я предположил, когда подумал о детской жестокости. Организаторы учли, кого и как можно представить в своем музее. В результате некий «Н» срезал ноготь с мизинца, девчонки поснимали уродливые, отличающие от «толпы» брошки, исчезли чересчур замысловатые чубы и челки. Давно ли работает музей? Недавно. Долго ли будет еще работать? Нет, на днях закрывается в виду отсутствия экспонатов.

Рассказ об этом музее в «Смешинке» вызвал большое количество откликов, в искренности которых нельзя было сомневаться. Это были почти исповеди. В чем исповедовались? «Я такой, как все. Хочу быть не таким, но способ вашего «Н» мне не подходит, а других я не знаю». Или: «Я не такой, как все, а хочу стать таким, как все. Если все отпустят чубы, то и я не отстану». Школьный музей, о котором я рассказал, выполнив свою задачу, закрылся. Он и задуман-то был на короткий срок, чтобы покончить с иллюзией, будто естественное стремление к самовыражению личности можно так просто удовлетворить.

Почта в «Смешинку», не вскрывая всей проблемы переходного возраста, оказалась маленьким ключом к двери в огромный зал, в котором было все — и первые обиды непризнания твоих достоинств школьными товарищами, и презрительный взгляд нравящейся тебе девочки, и драка с явно превосходящим твои силы противником на глазах у хихикающих сверстников и... конечно же, первый неуклюжий поцелуй. Без всего этого «школьная повесть» — всего лишь проповедь, она лишена остроты самого острого возраста, в котором горечь и радость достигают таких размеров, каких они не достигнут никогда больше во всей дальнейшей жизни человека.

Среди ребячьих писем в «Смешинку», конечно, были и написанные для удовольствия ре-

дакции, не слишком искренние. Чаще всего именно такие письма публикуются. На этот раз история небывалого школьного музея, вероятно, задела ребят за живое. И я процитировал как раз написанные от души.

Наверное, в моих заметках есть противоречивость, и она будет встречаться дальше, но без нее я сам стал бы похож на пишущего для удовольствия редакции. А ведь и предмет, о котором идет разговор, весьма противоречив. Например, если ленты «Доживем до понедельника», «Друг мой, Колька!» имели прокатный успех, то «Звонят, откройте дверь», «Чужие письма» и «Сто дней после детства» собрали скромное число зрителей. А кинематограф — искусство массовое. Да и я несколькими строчками выше утверждал, что художественные фильмы о сверстниках привлекают подростков. Но... «о вкусах не спорят», «на вкус и на цвет товарищей нет», «сколько голов, столько умов» — это известно всем. К сожалению, именно такие непререкаемые доводы неизменно прекращают споры, в которых могла бы родиться истина о так называемом «массовом искусстве», один из видов которого — кинематограф. Ведь массовое искусство только потому и возможно, что оно находит миллионы «товарищей на вкус и на цвет» и приводит к одним и тем же мыслям миллионы умов. Недаром экс-чемпион массовой продукции для мировой сцены, ставший впоследствии серьезным прозаиком, Сомерсет Моэм писал в своей книге «Подводя итоги»: «Реакция публики, ее заинтересованность, ее смех входят составной частью в действие пьесы... И если она не желает исполнять свою роль, вся пьеса разваливается, а драматург оказывается в положении теннисиста, который остался один на корте, так что ему некому послать мяч». Для Сомерсета Моэма публика — весь зрительный зал, слившийся в нечто единое от «истерической продавщицы» до самого высокого интеллектуала.

Массовость — «видовой» признак десятой музы. Бесспорная мысль Моэма справедлива не только по отношению к театру, но еще более — к самому молодому из зрелищных искусств. Феномен объединения вкусов и мыслей при просмотре кинопроизведения публикой означает, что мы имеем дело именно с «синема», а не с концертом Вивальди, слушать который собрались почитатели таланта этого композитора. Но для достижения феномена «кинофильм» его создатели, кроме таланта, должны обладать высоким профессиональным мастерством и благородством творческих намерений. Вот тут-то и возникает граница между массовым искусством и неискусством вообще.

Подлинное искусство не может быть спекулятивным и манипулировать душами ради антигуманных целей. Важно понять, что не напряженная интрига, не приверженность к романтической иллюзорности или, скажем, к фарсовым ситуациям в комедии, неизменно привлекающие зрителей, отличают мутный поток коммерческого кино от порой пользующихся теми же приемами, но сделанными, как говорится, «чистыми руками» кинолент. Главное здесь: на каких мыслях и чувствах создатели картин пытаются слить воедино миллионы умов и душ в темноте зрительных залов.

Я подробно остановился на этой проблеме в заметках о детском кино, потому что нерешенная, мучающая нас во «взрослом», она в окарикатуренном, я бы сказал, гротесковом виде перекочевала в кинематограф для детей. Детский, как и взрослый, кинофильм, имеющий массовый успех, нередко именно поэтому вызывает подозрение: а не дешевыми ли способами этот успех достигнут? Это несправедливо!

Подражательность, эпигонство в кинематографе более распространено или, вернее, более наглядно, чем в других видах искусств. Представьте себе, у нашего замечательного, но сложнейшего по своему художественному видению кинорежиссера А. Тарковского, некоторые фильмы которого, несмотря на всю их сложность, достигают феномена единения душ и умов миллионов зрителей, — появляется эпигон. Что в этом случае происходит? Длинные планы, замедленное действие, ложная многозначительность, потуги на поэтичность. И это — в детском фильме, содержание которого ничего подобного выдержать не может.

Случалось, в просмотровых залах не зрители, а критики по одним внешним приметам подобного киноязыка относили такой фильм к достижениям кинематографа для детей. Появлялись восторженные рецензии, а в прокате фильм проваливался. И начинались разговоры о том, что с такой картиной «надо работать», чтобы дети поняли ее великолепие. А понимать-то в ней нечего.

Приписывать достоинства непонятному куда безопаснее, чем похвалить увлекательное и простодушное. Английский режиссер Питер Брук ехидно советует каждому театру иметь в своем репертуаре до зевоты скучную пьесу, на которую будут непременно ходить снобы, и потому аншлаги ей обеспечены. А отвергать неполучившиеся пьесы Питер Брук советует примерно так: «Мы не можем принять вашу пьесу, потому что она недостаточно скучна».

Ничего общего с такими пьесами не имеют ленты «Звонят, откройте дверь» или «Чужие письма», прокат которых скромен. Единственное сходство в обоих случаях — отсутствует сегодняшний полный успех у многомиллионной зрительской аудитории. Но причины этого настолько различны, что разговор о них может оказаться полезным.

Ранний фильм Ф. Копполы «Люди дождя» провалился в прокате. Он дождался великолепного успеха через десять лет, хотя с фильмом никто «не работал» — о нем просто забыли. Что же произошло через десять лет? Изменились пристрастия публики? Возможно. Но точнее: благодаря множеству фильмов, постепенно приучивших публику обращать внимание на такие особенности киноязыка, о которых прежняя киноэстетика не догадывалась и зрителя к ним не приучила. Через десять лет после премьеры «Людей дождя» зрители впервые увидели достоинства первого фильма Ф. Копполы. И фильм оказался массовым.

Я уверен, что похожая судьба ждет фильмы «Чужие письма» и «Звонят, откройте дверь». Более того, если произвести эксперимент и повторно выпустить на экран ленту «Звонят, откройте дверь», уже сейчас прокатный успех, в сравнении с прежним, будет, я думаю, разителен. Это несмотря на то, что находки фильма были «растасканы» во множество других, куда менее интересных лент, что может снизить феномен массовости фильма-предтечи.

Еще раз хочу вернуться к вопросу о художнической откровенности. Она — великое достоинство. Но она же, откровенность, при условии, если зритель подготовлен к другой ее мере, может привести к тому, что художник и зритель не до конца поймут друг друга. Зритель уйдет из зала разочарованным, художник — с разбитым сердцем.

Ну что хотели сказать нам Н. Рязанцева и И. Авербах своим фильмом? Нельзя, мол, читать чужие письма? Так мы и без них это знаем. Кстати, и по старым фильмам. Но создатели ленты «Чужие письма» не взялись бы за свой тяжкий труд ради этой расхожей мысли. Они увидели перед собой образ будущей героини. Он внушал им тревогу куда большую, чем все поступки, которые положено было ей совершить в фильме. Художественный результат произведения искусства не равняется сумме частей, в него входящих. В данном случае — поступков и слов героини. В художественном произведении от перемены мест слагаемых меняется сумма. Но из миллионов зрителей, видевших фильм, многие по привычке, навязанной «нормативной» эстетикой, не почувствовали особой логики в расстановке «слагаемых» и не сумели оценить достоинств замечательного фильма.

Маленькая девочка влюбилась в не слишком чуткого пионервожатого? Да, да, кажется, это была первая роль в будущем популярной артистки Е. Прокловой. И что из всего этого вышло? А вышло, что весь кинематограф для детей и юношества обогатился новыми мыслями, новыми средствами выражения. Фильмы с меньшей степенью откровенности, созданные после ленты А. Володина и А. Митты, имели больший прокатный успех, но без фильма «Звонят, откройте дверь» этот успех был бы попросту невозможен. Еще раз повторяю: уверен — обе ленты без всякой «работы» с ними дождутся эффекта массовости. На них работает время.

«Ну вот, опять вопиющее противоречие!» — может заметить читатель. С одной стороны,

автор требует, чтобы кинопроизведения были массовыми и приводит по этому поводу авторитетные высказывания, с другой — поднимает на щит ленты, не прошедшие триумфально по нашим экранам. Автор сожалеет, что он оказался в таком положении, но ничего не может поделать, поскольку это великое противоречие обеспечивает движение вперед во всех областях человеческой деятельности. Надо только понять, что как первое утверждение — о феномене массовости киноискусства, так и второе — о необходимости появления фильмов, чей успех и признание широкой публикой еще впереди, есть части истины. Как известно, ни один предмет и ни одно явление не может быть определено одним, пусть гениальным, суждением. Требуется система суждений, необходимых и достаточных. Таковы законы логики.

Исходя из этого, автор только может посоветовать создателям массовой кинопродукции не ограничивать себя в поисках нового. А тем, чьи превосходные ленты опережают сегодняшнее восприятие зрителей, находить способы, не изменяя себе, налаживать контакты со зрительным залом, раз уж ты работаешь для экрана, а не, скажем, для Большого зала Консерватории. Словом, отнесемся спокойно к этому противоречию как к естественному, и не стоит из-за него крушить друг друга в бесплодных дискуссиях.

И здесь мне кажется уместным обратиться еще раз к вопросу о разнообразии жанров, само существование которых в наше время некоторые художники подвергают сомнению. Жанр и его границы! В последнее время в солидных печатных изданиях молодые, но уже известные режиссеры не раз безапелляционно утверждали, что поскольку в эпоху НТР великие открытия происходят на стыках наук и уже давно известно, что подлинные художники всегда раздвигали, а иногда и безжалостно ломали границы жанров, то о жанровых особенностях и законах сегодня и говорить нечего! Один такой режиссер, например, печатно заявил, что в XX веке говорить о жанрах просто смешно! На мой взгляд, такое утверждение граничит с эстетическим вандализмом. Никто не перестал изучать физику или химию из-за того, что открытия происходят на стыке этих наук. Как правило, великим художникам, раздвигавшим и ломавшим границы жанров, было точно известно, что они раздвигают и ломают, а главное — для чего.

Я не стану в этих заметках заниматься вопросом об «образе жизни» жанров, которые, как известно, рождаются, достигают расцвета и подчас умирают. А некоторые живут так долго, что кажется, будто они бессмертны. Замечу только: одним из признаков, особенно важных для массовых искусств, является то, что жанр, кроме всего прочего, есть своеобразный договор со зрителем: в какую общую игру создатели фильма собираются с ним играть. Ведь можно так заморочить зрителю голову, «ломая жанр», что окажется — создатели фильма играют в шахматы, а зритель — «забивает козла». В кинематографе для детей такая ситуация особенно опасна.

Два фильма замечательного артиста и режиссера Ролана Быкова «Айболит-66» и «Внимание, черепаха!», как справедливо писала пресса, новаторские, оригинальные, уничтожающие многие эстетические предрассудки. При всем при том его ленты чрезвычайно бережны к условиям жанра, в которых они существуют. «Айболит-66» не нарушает традиционных законов сказки, где добро борется со злом и побеждает его. Режиссер, прекрасно чувствующий природу сказки, мало того — специально ее изучавший (Р. Быков не принадлежит к категории режиссеров «дикарей-самородков», его художественная интуиция подкреплена знанием, опытом, культурой), нигде не изменяет законам ее развития. Что же «ломается» в этом фильме? Представления о возможных способах разговора со зрителем. Зрителю предлагается считавшийся ранее невозможным в кинематографе уровень условности (почти театральный), разнообразный красочный язык, позволяющий придать сказке черты своеобразной философской клоунады (чему, бесспорно, помог талант поэта и драматурга В. Коростылева, одного из авторов сценария и песен к фильму). В этом случае зритель охотно соглашается сыграть по-новому в игру,

которая стара, как мир, и называется «сказка».

История, рассказанная в фильме «Внимание, черепаха!» по превосходному сценарию С. Лунгина и И. Нусинова, точно выстроена по законам эксцентрической комедии. Не из тех, с которых начинал Чаплин (погони и «тортовые войны»), а из тех, к которым великий режиссер и артист пришел в последних своих фильмах; где потрясающе смешные ситуации и трюки сочетаются с эпизодами грустными и даже трагедийными. Фильм Р. Быкова «Внимание, черепаха!» не ломал, а развивал великие жанровые традиции, которые способствовали становлению в кино одного из самых современных жанров — трагикомедии. Я думаю, что именно поэтому картина «Внимание, черепаха!» пользовалась огромным успехом у юного зрителя, и не только в нашей стране. В Японии, познакомившись с фильмом, ребята организовали общество «Внимание, черепаха!», члены которого носили специальные значки и соблюдали определенный моральный кодекс.

Молодой режиссер В. Грамматиков уже самым первым своим фильмом «Усатый нянь» еще раз доказал, как важно знать, в какую игру ты играешь со зрителем, и, выполнив это жанровое условие, добился большого успеха.

Экспериментировать, создавая фильм, нельзя по двоичной системе «да-нет». Слишком дорого обойдутся эксперименты, потому что «да-нет» в такого рода опытах превращаются в «вышло-не вышло», и одно «вышло» будет добыто слишком дорогой ценой. Поиск нового должен опираться на опыт, который отверг множество «нет». А вот этот-то специфически профессиональный опыт мы и не накапливаем с тем усердием, которое совершенно необходимо. Кстати, одним из свойств жанра является именно накапливание специфического опыта. Жанр имеет свою кладовую стилистических приемов, методов разработки сюжета и т. д. и т. п. Это ни в коем случае не кладовая штампов. Я бы сказал, жанр обладает своеобразными дорожными знаками. Художник, сохраняя свою индивидуальность, благодаря жанровому опыту не изобретает велосипед и, быстро пройдя исхоженные тропы, может успеть в своем фильме выйти к чему-то, еще не открытому. А без жанровых «указателей» он застрянет на полпути между, скажем, «Подвигом разведчика» и «Семнадцатью мгновениями весны».

Отсутствие жанрового опыта особенно чувствуется, когда мы смотрим приключенческие фильмы. Вне серьезного критического разбора с точки зрения профессионального мастерства и жанра остаются такие фильмы, как «Сломанная подкова», «Всадник без головы», «Остров сокровищ» (о последнем только и было сказано, что он хуже фильма, созданного по роману Р. Стивенсона до войны). Таким образом, ленты в самом популярном у детской аудитории жанре осуществляются каждый раз так, как будто прежде этого жанра не существовало. Интересно отметить, что картина А. Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида, написанному в соавторстве с режиссером, была встречена детской аудиторией как приключенческая и в этом качестве имела у нее успех. Мне кажется, что к подобным фактам следует присматриваться и изучать их, ведь такое не раз случалось с сочинениями Жюля Верна, Вальтера Скотта, Фенимора Купера, Дюма и даже с такими шедеврами мировой литературы, как «Робинзон Крузо» и «Путешествие Гулливера». Правда, последние два шедевра ребята читают в адаптированных изданиях. Замысел истории о женитьбе арапа Петра Великого режиссер, еще не распрощавшийся с привязанностью к детскому кинематографу, адаптировал в постановке.

И здесь мы приближаемся к еще одной спорной теме. Часто слышишь о приключенческих фильмах и в особенности о детективах: «Эх, здесь бы еще развернутые глубокие характеры!» Но в том-то и дело, что существует своеобразный баланс: «развернешь», «углубишь» характер больше, чем это допускает приключенческий жанр, и ты уже в психологической драме. Уберешь из «Преступления и наказания» развернутые характеры и философские рассуждения и окажешься в «криминальном романе». А. Митта хотел сделать тонкий иронический фильм, а ребята его воспри-

няли как приключенческий. Есть о чем задуматься нам всем, в том числе такому мастеру зрелищных картин, как А. Митта.

Художественные ответы на «проблемы интересов в переходном возрасте», о которых писал Л. Выготский, — вот что сделало незабываемыми фильмы «Мимо окон идут поезда», «Не болит голова у дятла», «Ключ без права передачи», «Розыгрыш». Такие фильмы живут в памяти юных зрителей даже тогда, когда ребята становятся взрослыми. В какой бы юношеской аудитории мне ни приходилось выступать, речь о фильме «Розыгрыш», например, заходит непременно. И не столько песенками в ультрасовременном стиле эта картина завоевала успех, сколько существом проблем, затронутых в ней.

У нас есть золотой фонд детских фильмов. Его не надо слишком часто менять в угоду тем или иным вкусовым пристрастиям, как это подчас случается. Палитра художественного кинематографа для детей и юношества должна быть многокрасочна. Истинность интересов подростков, помноженная на умение быть искренним и зрелищно увлекательным, — вот что лежит в основе подлинного успеха детского фильма, способности его трогать юную душу, заставлять задуматься о своих еще не созревших до конца отношениях с миром, с окружающими людьми.

Вот и все, что я собирался сказать о некоторых спорных вопросах, имеющих отношение непосредственно к профессии мастеров детского кино.

Разговор об этих проблемах безусловно будет продолжаться. А закончить эти заметки мне хочется следующим утверждением. Талантливые кинодраматурги, работающие для детей и юношества, такие, как А. Володин, Ю. Клепиков, Г. Полонский, С. Лунгин, И. Кузнецов, А. Александров, А. Хмелик, Н. Рязанцева, М. Вольпин, С. Листов, режиссеры С. Герасимов (вспомним «Семеро смелых», «Учителя», «Молодую гвардию», «Дочки-матери»), С. Ростоцкий, В. Грамматиков, С. Соловьев, Р. Быков, А. Митта, Р. Викторов, В. Кремнев, Э. Гаврилов, П. Арсенов, П. Любимов, В. Дорман, Э. Бочаров и среди них старейшие — Л. Голуб, Н. Лебедев, чьи прекрасные работы вошли в историю детского кино, наконец, удивляющий трудолюбием и неутомимостью И. Фрэз основывают свою работу на глубоких эстетических и нравственных критериях, без которых невозможно истинное воспитание, в том числе и художественное.

В этом залог долгой и счастливой жизни фильмов этих замечательных мастеров. Их всегда современного звучания.

Постановление ЦК партии о кинематографе для детей и юношества, подводя итоги всему лучшему, что было сделано в детском кино, указывая на недостатки в нашей работе, еще раз напоминает нам, художникам, создающим фильмы для детей, как важно осознать глубину и серьезность стоящих перед нами задач. А осознание глубины и серьезности задач возможно только в том случае, если мы будем стремиться к объективности оценок, к требовательности к себе и уважению к своим товарищам по работе, если мы ответим на заботу партии повышением ответственности за свой труд.

«Придут страсти-мордасти»
«На чужом празднике»
Киноальманах «Горизонт»
«Ослиная шкура»
«Сказка, рассказанная ночью»
«Там, на неведомых дорожках...»
«Черная курица, или Подземные жители»
«Балаган»

Лариса Кузнецова

Взрослея...

«ПРИДУТ СТРАСТИ-МОРДАСТИ»
Сценарий и постановка Э. Ясана. Оператор В. Бурыкин. Художник Е. Фомина. Композитор А. Журбин. Звукооператор Г. Голубева. «Ленфильм», 1981.
«НА ЧУЖОМ ПРАЗДНИКЕ»
Сценарий В. Спириной. Постановка В. Лаптева. Оператор В. Осенников. Художник В. Лукинов. Композитор Э. Богушевский. Звукооператор Г. Ерыкалов. Свердловская киностудия, 1981.

Сейчас почти невозможно поверить, что слово «отрок» когда-то буквально означало «не имеющий права говорить», то есть как бы «отреченный» от чего-то. В самом деле, наши нынешние отроки и отроковицы и говорят и шумят куда больше, чем их далекие исторические предшественники.

Но, пожалуй, еще больше говорим о них и шумим мы сами. И общий смысл наших взрослых разговоров о современных отроках я бы свела к короткой формуле: «Как с ними трудно».

А ведь все эти отроки — как по одну сторону от слова «трудный», так и по другую — совершенно независимо от наших оценок и чувств через каких-нибудь пару-тройку лет станут нашей сменой, придут на наши рабочие места, заполнят аудитории техникумов и институтов.

И тут в нашем сознании обнаружится существенный сдвиг: к повзрослевшей молодежи мы уже никогда не приставим слово «трудный». «Трудный» юноша — не звучит! Это, как ничто другое, свидетельствует о действительно резком скачке «количества — в качество», когда мы переходим от возраста 13—16 к возрасту 17—20. Воистину переходный возраст! Разумеется, вовсе не значит, что повзросление отроков отменяет все нравственные проблемы и неувязки. Но это значит, что после 17-ти пора воспитания в основном завершена, и «трудный» ли был подросток или не слишком, а он перешагнул свое отрочество и теперь мы имеем дело с человеком, почти сформировавшимся.

Все это я написала с целью хоть как-то прояснить и осознать понятие «трудный», которое мы то и дело употребляем применительно к подросткам.

Трудный — еще не значит плохой. Трудный — значит проблемный. И не только нам с ним трудно — трудно и ему, прежде всего с самим собой.

Много ли у нас таких отроков? Судя по интонациям педагогической литературы и по тематике искусства последнего двадцатилетия — немало. Проблемы переходного возраста мы поэтому рассматриваем как проблемы общества. И наш кинематограф не просто откликнулся на это десятком талантливых произведений — возникло даже, пусть тоже весьма условное, но вместе с тем емкое понятие: «школьный фильм», под знаком которого довольно долго у нас и велись споры, высказывались различные суждения по проблемам кинематографа для детей. Экран познакомил нас с чрезвычайно разными героями, объединенными переходным возрастом. Переходным из детства во взрослость, из недозрелости — в зрелость.

Иными словами, внимание общества к весьма острому и весьма ответственному периоду в становлении человеческой личности было трансформировано через сознание многих и многих художников, и мы, взволнованные, а порой и потрясенные, выходили из кинозалов после просмотра работ талантливых мастеров разных поколений.

Мы знаем и помним фильмы о нравственном становлении подростка («Друг мой, Колька!», «Звонят, откройте дверь», «Точка, точка, запятая...», «Когда зацвел миндаль»), фильмы о

зарождении любви («А если это любовь?», «Школьный вальс», «Горькая ягода», «В моей смерти прошу винить Клаву К.», «Вам и не снилось...»), фильмы о сложных взаимоотношениях внутри школьных коллективов («Доживем до понедельника», «Переступи порог», «Дневник директора школы», «Ключ без права передачи»), фильмы о выборе профессии и места в жизни (здесь и вовсе надо ставить очень широкие скобки) и т. д.

Разумеется, фильмы, о которых идет речь, отнюдь не исчерпывают всю проблематику нашего детского кинематографа. Она значительно шире и вмещает в себя многие другие жизненные сферы. Но, как видим, тема «переходного возраста» достаточно серьезная, раз не ослабевает к ней внимание киноискусства. Тем более что лучшие фильмы, где героями были подростки, всегда выходили за строгие тематические рамки, они были рассказом о том, как сложен процесс социализации личности.

И вот сегодня перед нами две новые работы — «Придут страсти-мордасти» и «На чужом празднике», авторы которых тоже пытаются идти в этом русле.

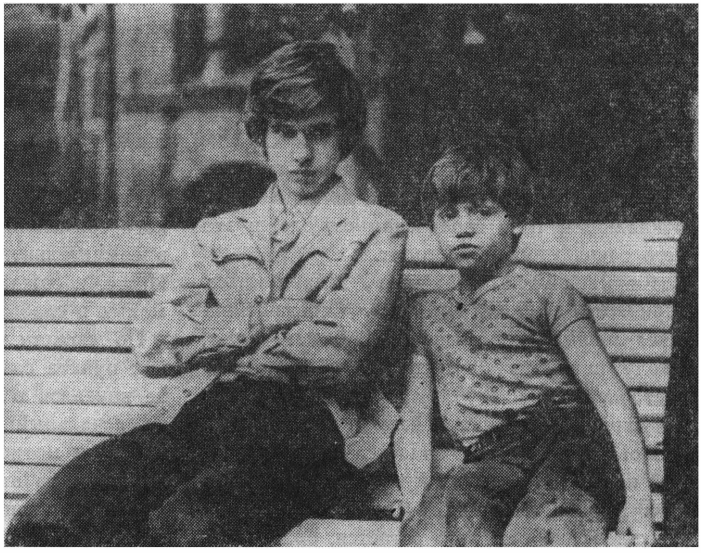
Герой первого фильма и героиня второго показаны в условиях некоего антракта между запланированными этапами жизни. Ленька («Придут страсти-мордасти») после восьмого класса не оставлен в школе, выбора профессии еще не сделал, потому болтается без дела и подоставлен, как говорится, всем ветрам; девятиклассница Надя («На чужом празднике») вместо того, чтобы отправиться на летние каникулы к родной маме (мама вышла замуж и переехала), очертя голову летит на курорт, где с ней приключается примерно то, что и должно приключиться с 16-летней девчонкой, которая отправляется «дикарем» на черноморское побережье в разгар сезона.

Чем не своего рода тайм-ауты воспитания, когда отроки предоставлены самим себе?

Как и что в это время влияет на их формирование?

Какими ориентирами определяется их жизнь?

Вот перый кадр фильма «Придут страсти-мордасти». Школа. Выпускное торжество. Речь директора (Р. Маркова). Речь такая: «Вот и наступил торжественный день, торжественный не только для вас. А и для нас, ваших педагогов... Сегодня прозвучит для вас последний звонок. Десять лет из года в год



«Придут страсти-мордасти». Ленька — Дмитрий Кузьмин, Антон — Антон Гранат

вы садились за парты, изо дня в день вы открывали мир...» и т. д.

Небрежение одним деликатным моментом сильно портит эту красивую речь: последний звонок в этот день звучит и для тех восьмиклассников, которых школа как бы отбраковывает, не переводя в девятый, и предлагает право самостоятельного выбора дальнейшей судьбы, уже со школой никак не связанной. И вот эти дети, как и наш Ленька, слушают торжественные речи, которые, увы, иногда обнажают не только человеческую бестактность говорящего, но и его педагогическую несостоятельность. Во время подобных спичей, когда одни ученики умильно упоминаются, а другие равнодушно забыты, может быть, и остается только из чувства протеста встать вверх ногами, что Ленька и проделывает, нарушая благостную атмосферу школьного выпускного торжества.

Конечно, это непозволительно. Конечно, ученик, задравший ноги во время церемонии выпуска, схулиганил. Он взывает о внимании к себе явно недозволенными и довольно хамскими методами. Но ведь даже мы, зрители, ощущаем неловкость от такого педагогического просчета директрисы, от ее, мягко говоря, невнимания к выпускникам-восьмиклассникам. Что же говорить о самих восьмиклассниках? Но поскольку фильм выдержан в лирико-комедийном жанре, все моменты Ленькиных огорчений подаются без излишней драматизации, в чем-то даже лихо и весело. К тому же Ленька — не нюня, особо печалиться он не привык. Просто в затруднительных для себя ситуациях избирает позу «вверх ногами» — то в буквальном, то в переносном смысле, и это у него очень здорово выходит.

Вот он вернулся из актового зала в класс. И принялся свирепо ёрничать. Строго спрашивает своих одноклассников, кто кем будет, на ходу режиссируя что-то вроде фарсового представления на эту тему: кто-то отвечает про кулинарный техникум, кто-то про клоуна... Смешно! Но вот вопрос задается мальчику, который переведен в девятый класс и остается в школе. И уже Ленькино: «Он остается? Он остается! Браво всем, кто остается, браво, браво!» — не смешно, хотя для самоутверждения в такой печальной ситуации паренек избрал ход куда более приличный, чем буквальное стояние вверх ногами. Он самоутверждается, как умеет, и его мальчишескому самоутверждению посвящено немало трогательных и волнующих сцен.

Самоутверждается, как умеет, и Надя (фильм «На чужом празднике»). У нее, правда, силовых возможностей для привлечения внимания к себе куда меньше, чем у Леньки, зато хитрости больше. Девочка использует мотивы, даже для себя самой неожиданные: к примеру, объявляет себя «дочерью полковника». Ей надо как-то выгодно выделиться среди московских студентов, в чьей компании она случайно оказалась. Роль скромной провинциалочки, сбежавшей на курорт из-за ссоры с мамой, ей категорически не подходит. Нет, уж лучше горделивое «дочь полковника»! Так весь фильм она и ходит в этих дочерях, хотя сама-то меньше всего желала бы признавать «полковника» своим отцом, ибо он — ненавистный ей отчим.

Наши юные герои то и дело встают на цыпочки, чтобы казаться позначительнее, но упаси боже сказать им, что они стоят на цыпочках...

Подростковое самоутверждение — одна из главных, если не главнейшая, черта возраста. И здесь даже не угадать, что в этом самоутверждении играет первейшую роль. Все играет! Школьные отметки? Да, пожалуй. Но лишь отчасти. Успехи в спорте? Конечно. Модные джинсы или кроссовки? И это. Внимание со стороны противоположного пола? Вне всякого сомнения! Сила и отчаянность поведения в сомнительного толка дворовой компании? И это, к сожалению. Благоговение со стороны малых и слабых? Тоже пойдет!

По сюжету Леньке достались два последних пункта самоутверждения, и он чуть было не вписался в компанию дворовых хулиганов, да печальный случай вмиг отрезвил его. Так и Надин мотив «дочери полковника» выдохся на каком-то этапе и даже превратился в дешевый и унизительный фарс: в ресторане подвыпивший случайный знакомый заказывает ор-

кестру песню «для дочери полковника», а дочери бы в это время спать укладываться, а не по ресторанам сиживать!

Как бы то ни было, а жажда самоутверждения демаскирует внутреннюю неуверенность подростка в себе самом, неустойчивость его положения в мире, в который ему хочется войти со щитом и в полном параде — лучше бы всего на белом коне: ради этого и создаются ограждения из разного рода легенд, модных джинсов и прочей чепухи — лишь бы создать видимость красивого фасада, лишь бы не обнаружить никаких в себе брешей!

Но почему, интересно, подросток так странно себя ведет? Да потому, что от подлинной социальной зрелости и истинной гражданской реализации его отделяет дистанция немалого размера, и он это чувствует, но тем не менее упрямо претендует на то, чтобы осуществиться сейчас, немедленно! Тысячам Ленек и Надей надо еще профессиональное образование получать, еще поступать куда-то надо, еще в учениках ходить и ходить, даже если и в ПТУ окажешься, даже если и на завод определишься.

Социальная зрелость сейчас приходит к человеку значительно позднее зрелости физиологической. И это противоречие между внутренней готовностью к взрослости и медленным ее достижением тревожно бередит душу подростка, он, как бы форсируя события, пускается порой во все тяжкие.

Подростковый возраст «характеризуется максимальными диспропорциями в уровне и темпах развития. Важнейшая психологическая особенность его — чувство взрослости. Оно выражается в том, что уровень притязаний подростка предвосхищает будущее его положение, которого он фактически еще не достиг. Именно на этой почве у подростка возникают типичные возрастные конфликты с родителями, педагогами и с самим собой» — это цитата из прекрасного сборника «В мире подростка», выпущенного недавно издательством «Медицина».

Ну что же, продолжим рассмотрение Ленькиных возрастных конфликтов «с родителями, педагогами и самим собой». Итак, в школе нас не оставили. Ну и ладно. Пойдем домой, расслабимся, постоим, пританцовывая, на балконе, поглядим в бинокль, послушаем пластинки, наденем сомбреро и представим себя свободным от всегошеньки жителем вселенной, парящим над городскими крышами. Свобода — не так уж плохо! Подумаешь, школа! И без школы проживем! Звонит телефон, и Ленька — в соответствии с новым для себя статусом безграничной свободы от всех и вся — заявляет в трубку: «К вам внимательно прислушиваются...» Голос на том конце крикливо жалуется — мол, заливает кухню и нужен водопроводчик. Ленька, как может, отнекивается, но в конце концов брякает, что водопроводчика нет, утонул: «Ванну ремонтировал и утонул». Голос в трубке живет сам по себе, Ленька — сам по себе.

Разговор завершается полным абсурдом: Ленька обещает немедля идти чинить водопровод, «только чтобы бутылка была». Короче говоря, вошел-таки в роль. Голос на том конце радостно соглашается, а течь, как мы понимаем, продолжает делать свое дело. Спустя какое-то время Леньку разоблачат, в дом явится оскорбленная хозяйка протекшей кухни с милиционером, и Леньке устроят выволочку. Но наш герой не думает о последствиях — он лепит в телефон первые пришедшие в голову глупости, важничая, ёрничая и злясь одновременно.

Этот скетчевый телефонный диалог лишний раз доказывает, что по внутренней сути какие-то импульсивные Ленькины поступки остаются детски безответственными, и он, играя во взрослость и свободу, обнаруживает скорее свою неподготовленность к ним, чем подготовленность.

Немного забегая вперед, остановимся и на любовных притязаниях Леньки, возмечтавшего себя чуть ли не мопассановским героем.

Его мальчишеское воображение разбужено, объект любви конкретизировался — это малярша Зоя, явившаяся в дом делать ремонт и предложившая Леньке вслух читать Мопассана, чтобы ей не было скучно. Но мы-то хорошо понимаем, что вся «мопассановская» линия фильма — сущая игра мальчишеской фан-

тазии, а реальность складывается пока так, что с красавицей, затронувшей Ленькино сердце, нахально целуется его старший брат, потом быстро к красавице охладевающий, и красавица возвращается к своему прежнему ухажеру — пьянице Лехе. Леньке же остается лишь бегать за Лехой и отчаянно выкрикивать ему «правду» про то, что Зоя не любит пьяниц, требовать, чтобы Леха немедленно от нее отстал. Такую рыцарственную роль Ленька берет на себя добровольно, он посильно участвует в мужских сердечных проблемах и даже где-то пытается задавать им тон и влиять на ход событий. Он не понимает, что переживает период романтических иллюзий, чрезвычайно плодотворный для формирования будущего мужчины, его нравственного кодекса.

Как хочется ему взрослости, как надоели ему коротенькие штанишки детства! И вот он размашисто прощается с символами своей ребячьей жизни — швыряет на близкую к своему окошку крышу детские пластинки. Привет вам, винни-пухи, красные шапочки и айболиты! Пламенный приветик! Я — взрослый, взрослый, взрослый! Нам с вами не по пути!

Но мы-то знаем, что он еще совсем не взрослый. Мы прекрасно помним сцену его разговора с родителями в тот день, когда стало ясно, что его не оставили в школе.

Приходит с работы мать (В. Талызина) и кисло-устало задает вопросы, которые, наверное, уже давно застряли в Ленькиных ушах и превратились в звук пустой: «Леня, сколько тебе лет, ты чем занимаешься? Табель принес? Опять все тройки? В магазин иди. Что из тебя получится?» Но тут выясняется, что Ленька — уже не школьник. Как? Как?! Появляется отец (И. Краско), и долгий разговор с родителями превращается в почти универсальную сцену, где роли жестко распределены, как в поэтике классицизма, и где можно заранее предсказать, кто какую реплику произнесет. Родители в таких случаях начинают с взаимных попреков по части воспитания детей. Это разминка. Жены потом переходят в наступление и обвиняют мужей в небрежении к семейным делам в угоду делам служебным. Мужья решают, наконец, проявить отцовскую твердость, даже неумолимость, и наседают на своих отпрысков с вопросами типа: «Леонид, что ты собираешься делать? Даю тебе сроку неделю... Или катись на все четыре стороны, я снимаю с себя всякую ответственность за твое будущее». На что смелые сыновья — а Ленька наш смелый — рискуют ответить: «Можно подумать, ты им раньше занимался...» Любая мать тут встрянет с амортизирующей репликой: «Прекрати, как ты разговариваешь с отцом!» — «А как я разговариваю?» Читатели и без того наизусть знают партитуру подобных бесед.

После этой сцены, я думала, фильм повернет в сторону рассмотрения отношений «Ленька — родители», но этого не случилось. В доме тут же появились девушки-маляры, одна из которых, уже известная нам красотка Зоя (Л. Шевель), принимается величать Ленькиного отца папашей, фамильярно приговаривая «не боись», «не слабо». Сюжет с маляршами, как уже говорилось, овладевает Ленькиным воображением, и отношения с родителями тут же отступают на второй план по сравнению с новыми, «мопассановскими» настроениями.

И снова мне показалось, что фильм повернет на тематическую стезю «первая любовь». Но и этого не произошло — отдадим тут должное такту авторов, понимающих, что их герой переживает состояние обострения всех чувств и что свернуть все на круги первой любви означало бы уйти от главной темы — темы социализации личности. Вот почему даже гвоздевая сцена ухода обиженной Зои со студенческой вечеринки, организованной братом Леньки Володей (а на вечеринке Зое пришлось очень круто — она убедилась в измене Володи и даже устроила своего рода сцену ревности), завершается, как можно было бы ожидать, вовсе не любовным мотивом (с кем уходит Зоя, к кому уходит), а мотивом совершенно иным: дракой у подъезда, когда дворовые хулиганы избивают ни в чем не повинного Леху, горя желанием «удружить» заочно принятому в их компанию Леньке. Здесь-то Ленька, наконец, не проявляет уже импульсы ребячливости, а принимает сознательное и

«Придут страсти-мордасти». Зоя — Л. Шевель

мужественное решение противостоять шайке. И — побеждает.

Кончились мальчишеские шальные выходки вроде стойки вниз головой или псевдогеройского опрокидывания полного стакана вина, поднесенного дворовыми хулиганами. Надо сделать серьезный выбор — с кем ты. И Ленька делает. И шагает во взрослость.

Мы уже говорили об интересной сценарной попытке «разомкнуть» рамки привычных подростковых тем, дабы представить героя как бы во взорванной, не слишком «организованной» сюжетной ситуации. Но все-таки даже не слишком «организованный» сюжет не лишает нас подкоркового чувства жизненной правды, которую никогда не подменить пусть и хорошо продуманными правилами драматургической игры. Когда возникает сугубо головная драматургическая «игра», ощущаешь невнятицу сюжета и порою спрашиваешь себя: а эта сцена тут к чему? К примеру, сцена примирения Леньки с Лехой, когда под авторским нажимом мы неожиданно меняем отношение к этому персонажу, которого весь фильм сильно не любили по причине его пьянства. Примирение идет уже на последних метрах пленки, но, и примиряясь, успеваешь-таки удивиться и усомниться: а не натяжка ли это? Не попытка ли волевым жестом свести проблемный сюжет к счастливому концу?

Все эпизоды фильма построены так, чтобы в любом из них перед Ленькой вставала проблема нравственного выбора в том или ином ее аспекте. Перед нами разворачивается целая серия микродрам, порождающих в своем лоне новую драму, которая опять же завершается новым конфликтом, переходящим в следующий. В сценарии использована модель «матрешки» с той, правда, разницей, что матрешки обычно друг на друга сильно похожи, а сцены, возникающие одна из другой в фильме про Леньку, весьма разноплановы. Добравшись до сердцевинной матрешки, мы обычно имеем груду половинных матрешек, которых теперь надо собирать в обратном порядке. Аналогичный процесс происходит после просмотра, и это, честно скажу, затрудняет восприятие фильма. С тобой как бы играют в реалистический сюжет, в то время как сюжет этот — чистая драматургическая конструкция, вписывающая весьма жизненного Леньку в некую полужизненную схему.

Согласитесь: драматургическая приблизительность, отсутствие сосредоточенности во

взгляде художника чреваты и нравственно-оценочными неточностями. Уже говорилось о линии Лехи. Меня еще в большей степени волнует линия родителей, намеченная тоже весьма пунктирно. Мы уже разбирали универсально-типовую сцену Ленькиного разговора с папой и мамой. Из этой сцены вынесли убеждение двоякое: что хоть родители у Леньки совсем не монстры, но по отношению к своему младшему сыну в чем-то весьма неправы. Как и Ленька — сын он вроде бы далеко не самый дурной, а по отношению к родителям в чем-то неправ, неточен и как-то абсолютно безлюбовен, холоден и чужд. Вопрос об отношениях «Ленька — родители» повисает в воздухе, потому что линия родителей вскоре вовсе обрывается и Ленька проходит свой жизненные «университеты» без их участия. Но разве не родительским влиянием объясняются все его последующие нравственные выборы и оценки? Наверное, все-таки родительским. Тогда почему старший Ленькин брат, этот благополучный студент-архитектор, получился лживым и скользким типом? Одна его история с Зоей чего стоит. Откуда это в нем? Тоже родительские вложения? Или Ленька получился честным и правдивым вопреки семье, а не благодаря ей? На этот вопрос я не берусь ответить, потому что художественная ткань фильма никаких подсказок не содержит.

Однако сам Ленька (эту роль играет Д. Кузьмин), несмотря на схематизм сюжета и даже местами откровенную литературность, получился типом вполне жизненным, реальным и убедительным. Какие бы сюжетно-головные построения ни претерпевал образ, исполнитель сообщает каждой сцене правду характера. И тем самым возвращает нас на стезю искусства, которому веришь безотчетно и безоглядно.

Глядя в его широко открытые, почти сумасшедшие, заглатывающие мир мальчишечьи глаза, постигаешь, что Ленька пока лишь «восприниматель», фиксатор мира — не его судья. Он как субъект еще только нарождается. И жизнь пока для него — стихия, которая обходится с ним как с объектом: кадровик в его присутствии разгадывает кроссворд, на Леньку — ноль внимания, брат, не стесняясь, целуется с девушкой, отец шлет «на все четыре стороны». Но Ленька существует в напряженном процессе отбора ценностей, из которых и сформируется его нравственный багаж на всю последующую жизнь. Выбор ясно скажется в сцене драки. А пока до поры до времени Леньку шатает от плюса к минусу, и как бы он ни силился быть взрослым и сильным, по большому-то счету он значительную часть фильма силен лишь тем, что щедро делится с нами остротой своего зрения, резкой обнаженностью восприятия, и мы сами начинаем вслед за ним как бы вновь открывать и оценивать мир.

Финал фильма вполне благополучен: мальчик становится не то строителем, не то реставратором. Одним словом, находит дорогу и вливается в ряды... Но не этот благополучный и вполне стандартный финал насыщает нас, зрителей, уверенностью в Леньке, в его крепком социально-психологическом и психическом иммунитете против дурного. Этой уверенностью насыщает сама личность мальчишки, вопрошающе глядящего в мир, полный щемящих душу тайн. Как много неясностей в этом мире и как часто иная ясность несет новые и новые вопросы! Где им предел? Где ответ на них?

Любопытно, что внутри лирической комедии Ленька все-таки не выглядит комедийным героем. Он — некая драма внутри комедии. Исполнитель центральной роли — не без ведома режиссера, конечно, — подошел к своей творческой задаче предельно искренне — он доверительно расшифровывает перед нами особенности своих возрастных восприятий. А возрастные подростковые восприятия — это далеко не всегда смешно и лирично, чаще — драматично.

Поэтому чрезмерная порой склонность кинематографа к лирико-комедийным интонациям в фильмах о подростках представляется мне не совсем верной. Три года из жизни подростка по своей драматической насыщенности иногда стоят десяти лет зрелости...

И если брать сердцевину, самый фокус темы фильма «Придут страсти-мордасти», это

будет совсем не смешная мысль о трудностях взросления, о мучительной поре вступления в юность, которая с чьей-то легкой поэтической руки когда-то была объявлена «золотой». А ведь юность как золотая пора выглядит правдоподобно лишь в том смысле, что золото всегда тяжко и многотрудно добывается, что тысячи тонн руды приходится изводить «единого грамма ради».

Мне уже приходилось однажды писать о творчестве Э. Ясана. Этот режиссер поставил — совместно с Н. Лебедевым — картину «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (по сценарию М. Львовского). И там в центре киноповествования был мальчик, тоже еще ртутно-неопределенный, тоже по весьма извинительным причинам возраста не умеющий отделить нравственные и этические зерна от плевел, не умеющий сохранять равновесие в критической для себя ситуации (его разлюбили!), не знающий, что такое страдание. Что это — реакция слабенького, избалованного маминого сыночка или типические черты возраста? Художники отвечают: это возраст, а еще точнее — психика возраста. И точно — она.

Передо мной — реальный документ, написанный рукой реального 16-летнего человека, отнюдь не героя кино, а пациента одного из отделений Ленинградского научно-исследовательского психоневрологического института имени В. М. Бехтерева. Это специальная анкета-тест, составленная из 60 незаконченных предложений, которые надо дописать, используя первую пришедшую в голову мысль. Вот как дописывались некоторые предложения: «Я всегда хотел (хотела), чтобы меня понимали»; «В школе мои учителя бывают глухи и слепы». «Когда мне начинает не везти, я отчаиваюсь». «Моей самой большой ошибкой было то, что в первом классе я перешел из «Б» в «А». «Хотелось бы мне перестать бояться отвечать литературу».

Вот такие «масштабы» ошибок и страхов и вместе с тем — истинные масштабы страдания, раз уже понадобилась такая грустная анкета. По-видимому, Э. Ясан понимает и чувствует всю бездну этой кризисной разномасштабности всех восприятий подросткового периода. Он словно говорит нам: казалось бы, давно перевелись страдающие молодые Вертеры и юные Ленские, гибнущие на дуэлях, но присмотритесь внимательнее — они среди нас, в студенческих курточках и школьных формах, и так же обливаются невидимыми миру слезами, хотя и демонстрируют модное в нынешнем веке пренебрежение к страданиям и всяким там сердечным слабостям — просто ходят на руках по карнизу. Это и есть их страдание, их скрытый протест против непонимания, душевной черствости. Во что же выльется это хождение на руках?

Оно может стать и благим фактором взросления; влить в человека силы противостояния, повысить, как говорят, психологическую сопротивляемость личности. Но не исключен и обратный эффект: в душе человеческой могут быть разрушены какие-то пласты доверия, мягкости, доброты, могут возникнуть глубокие раны, которые особенно трудно врачуются, коли нанесены еще неокрепшей психике, не набравшему силы сердцу.

И кинематограф наш делает благое, благороднейшее дело — взывает к культуре чувств по отношению к подростку, во многих ракурсах рассматривает идею этой культуры, нащупывает болевые точки жизни, где этот плодоносный пласт тонок, ненадежен или его нет вовсе. Достаточно напомнить последнюю работу И. Фрэза «Вам и не снилось...», где тяжкому обвинению в отсутствии культуры чувств по отношению к своему ребенку подвергается даже такая неприкосновенная персона, как мать.

Всегда присутствующие в нашем кинематографе мотивы профессионального определения подростков, мотивы их отношений с обществом, сегодня звучат в более интимных регистрах — на уровне отношений подростка в семье, а то и еще тоньше — с самим собой, со своим зыбким внутренним миром, со своим неопределившимся самосознанием.

Поэтому и понадобились художникам «разомкнутые» рамки драматургии, которая как бы пускает подростка в вольное сюжетное «плавание».

●

Мы совсем было забросили девочку Надю, героиню второй ленты — «На чужом празднике». Лента эта имеет в основе добротный сценарий, который трудно упрекнуть в драматургической невнятице, но воплощение этого сценария на экране режиссером В. Лаптевым, увы, достаточно банально.

Итак, 16-летняя Надя на курорте (роль Нади исполняет Н. Горшкова, повзрослевшая исполнительница заглавной роли в фильме «В моей смерти прошу винить Клаву К.»). Надины курортные дела складываются примерно так же, как и разговор Леньки с родителями, партитура которого заранее известна: у Нади быстро кончаются деньги, ее оставляет, уезжая с курорта домой, парень-москвич (а Надя — из глубинки); в москвича Надя влюбилась, он же с ней лишь время проводил; потом Надя пытается устроиться на профессиональное обучение, да приезжих, не прописанных в этом приморском городке, в техникумы не берут; приходится определяться горничной в отель, убирать, возиться с пылесосом, а вечера коротать по ресторанам со случайными знакомыми мужского пола, «рекомендованными» Лариской, тоже случайной знакомой. Уже льют осенние дожди, уже опустели пляжи... В конце концов Надю разыскивает мама, которая появляется вместе с отчимом возле курортной хибары, где Надя ночует среди каких-то ящиков с надписью «не кантовать», и залитая слезами, издерганная девочка, еще не успевшая стать грешницей, кидается в мамины объятия.

В Надином поведении — все от ситуации, от внешнего толчка. Обиделась на маму — удрала на курорт. Кончились деньги — стала искать работу. Повстречалась во второй раз со случайной знакомой Лариской, цену которой хорошо знала уже после первого общения, и опять пошла гулянка, опять возобладал Ларискин образ жизни, к которому Надя внутренне ничуть не склонна. Даже облик Нади, даже тип ее прически — от скромной до вульгарной — меняются в зависимости от ситуации, от того, какие ветры преобладают сегодня в Надиной судьбе.

Что же до Лариски (М. Левтова), то это уже характер, уже сложившееся жизненное кредо. Про Лариску в старину сказали бы, что она деклассированный элемент, не приписанный ни к определенной профессии, ни к месту жительства, ни даже к каким-то постоянным человеческим группам. Она — блуждающий атом, не входящий ни в какие людские молекулы, да, наверное, и не желающий в них входить.

И все без драм. Без надрыва. Душа тут, видно, давно отболела, если вообще болела. Девчонка эта устроилась в жизни весьма жалким и почти попрошайническим образом: катается по курортным местам с веселыми компаниями, ужинает с теми, кто приглашает, а потом, выбрав подходящий момент, когда хозяева стола захмелеют и начинают проявлять «ухажерские» притязания, «делает ноги», попросту — удирает. Вот и вся механика. Ей нравится такая жизнь, она принципиально убеждена в своей правоте, и даже краска стыда не заливает Ларискиных щек, когда ее ловят с поличным чуть ли не за нарушение паспортного режима. Эта юная бродяжка не только жалка, она ведь беззлобна, беззаботна, хотя и добра за ней особого не ищите. Здесь — пустота, некий вакуум социальных и духовных связей. Про любовь она и слышать не желает («Я что, больная?»), про работу — тоже. Из коротких реплик Лариски мы узнаем, что отец у нее пьяница, в доме драки и слезы, есть еще братишка лет девяти, худенький и несчастный, видно, единственный человек на свете, которого Лариска жалеет и любит. Может, из этого братика когда-нибудь и выйдет толк — как знать? А вот Лариска уже четко определилась в жизни. Попробуйте-ка вернуть ее к каким-то истинным ценностям человеческого общения — труд напрасный. Она уже влезла в эту «красивую» жизнь, как в свой модный, да сильно потертый неизменный джинсовый костюмчик, приучилась ночевать где придется, душиться духами, какие под руку попадутся, и курить сигареты, что где-то кто-то плохо положил... Она не воришка, просто побирушка особого пошиба, сулящая перерождение в авантюристку более зловещего

толка лет эдак через десять, когда компании курортных весельчаков начнут приглашать к себе на ужин более молодых и смазливых девчонок, а джинсовая Лариска выйдет в тираж.

Сценарист фильма В. Спирина справедливо рассматривает проблему взросления девушки-подростка через призму женского становления. И убедительно показывает, что те самые «успехи» на любовном фронте, которыми так часто хвалятся друг перед дружкой старшеклассницы (кто сколько раз целовался) — чаще всего есть псевдоуспехи, лжепобеды, глупость и детская болезнь роста — больше ничего.

Но в целом фильм — особенно это касается линии нашей беглянки Нади — почему-то похож на нравоучение, адресованное сразу двум сторонам: родителям, чтобы не бросали дочек в переломном возрасте, и дочкам — чтобы не рвались прежде времени на курорты. А я вот думаю — при чем тут курорты? Можно свихнуться, не выезжая из своих родных городов, не теряя мам, выходящих замуж «на старости лет», не гуляя в ресторанах. Лариска ведь не на курорте свихнулась — она уже приехала туда готовым продуктом, сформированным всей своей предшествующей, закрытой от наших глаз жизнью. И основной движущей силой ее формирования явилась все-таки она сама, ее внутреннее саморазвитие, получившее, конечно, немало внешних толчков в лоне собственной семьи. Она — уже сломанный росток, своего рода падалица, которая никогда уже не дозреет, а лишь сгниет. Но почему ей уготована такая вот печальная судьба?

Вопрос этот, как понимает читатель, скорее риторический, потому что ответить на него практически невозможно, раз уж сама жизнь каждый раз отвечает по-разному. Вот за Надей приехала мама — и Надя будет хорошей девочкой, а за Лариской мама не приехала... Да если бы за Лариской приехали десять мам, Лариска бы послала их куда подальше и двинулась бы в очередной ресторан!

Как понимает читатель, кинематограф не в силах охранить всех подростков от тех или иных превратностей судьбы, особенно если сам подросток не имеет в себе внутренних критериев по поводу того, что такое хорошо и что такое плохо. И если человек не успел нажить эти критерии в своем отрочестве — дело воспитания считайте загубленным. И рассмотренные нами фильмы, как и десятки других, словно бросаются наперерез всем тем обстоятельствам жизни, которые могут изолировать рас-

«На чужом празднике». Лариса — М. Левтова, Надя — Н. Горшкова

тущего человека от света добра, красоты и правды. Дорогу растущему!

Завершая разговор, подчеркну еще раз, что нами рассмотрена всего лишь одна модель из огромного разнообразия взаимоотношений подростка с жизнью, с обществом. Фильмы, подвергнутые критическому анализу, затрагивают определенную сторону поистине неисчерпаемой проблемы воспитания юных. Неослабевающие усилия нашего кинематографа по формированию в подрастающем поколении благородных человеческих качеств, лучших черт характера, сознательного отношения к труду, патриотизма, внимания и любви к своей семье, уважения к старшим, покровительства к слабым и младшим я считаю одной из самых сильных и серьезных педагогических акций, которые осуществляет общество по отношению к своей растущей смене. Мировой кинематограф не имеет аналогов тому жанровому и тематическому пласту, который сложился в культуре советского кино в честь и во славу подростка.

Но и подростки наши воздают обществу сторицею — вспомним времена Великой Отечественной, вспомним молодогвардейцев, Зою Космодемьянскую, десятки пионерских имен, золотыми буквами вписанных в героическую историю страны. Всех этих почти детей мы помним и чтим как верных и вполне зрелых солдат Отечества.

И нынешним солдатам — по восемнадцать. Всего по восемнадцать! И нынешним студентам — по восемнадцать, а абитуриентам — по семнадцать. А всем восьмиклассникам, вроде нашего Леньки, уже переставшего быть школьником и готовящегося стать рабочим, — и вовсе по пятнадцать-шестнадцать лет. И разве не правда, что со всеми этими ребятами мы хорошо и тесно знакомы благодаря нашему экрану? Разве не правда, что в целом на этих ребят можно вполне положиться?

А над «трудными» надо трудиться...

Лев Рошаль

Вверх по лестнице чувств

«ГОРИЗОНТ», № 23
Режиссер выпуска К. Ровнин. «Центрнаучфильм», 1980.
«ГОРИЗОНТ», № 24
Режиссер выпуска С. Райтбурт. «Центрнаучфильм», 1981.
«ГОРИЗОНТ», № 25
Режиссер выпуска Е. Осташенко. «Центрнаучфильм», 1981.
«ГОРИЗОНТ», № 26
Режиссер выпуска А. Сарандук. «Центрнаучфильм», 1981.
«ГОРИЗОНТ», № 27
Режиссер выпуска М. Таврог. «Центрнаучфильм», 1981.
«ГОРИЗОНТ», № 28
Режиссеры выпуска Е. Осташенко, С. Райтбурт. «Центрнаучфильм», 1982.

Пушкин, намереваясь издать сборник русских песен, хотел предварить его статьей. Сборник не состоялся. Пушкин отказался от издательских намерений (все собранные материалы передал П. В. Киреевскому), а статью не написал. Но сохранился ее план. Последним пунктом там значится: «Лестница чувств».

Картина режиссера С. Райтбурта, так и названная «Лестница чувств», вошла в 28-й номер киноальманаха «Горизонт», выпускаемого объединением детских и юношеских фильмов «Радуга» «Центрнаучфильма».

Анализ ряда последних выпусков «Горизонта» и некоторых тенденций, возникающих в ходе взаимоотношений научно-популярного экрана с молодежной аудиторией, я начинаю с этого фильма, прежде всего потому, что в его строе есть, на мой взгляд, нечто принципиально существенное для этих взаимоотношений.

Картина открывается объяснением того, что подразумевал Пушкин под словами, ставшими заглавием фильма, — умение русской песни выразить смены эмоциональных состояний. Внезапные переходы от вихревого веселья к грусти, горю, плачу. Песня словно движется по лестнице чувств — с одной ступеньки на другую, обнажая контрасты душевных пере-

живаний: «то разгулье удалое, то сердечная тоска...»

Объяснение дано в зачине картины и похоже на изящный эпиграф. Не рассказ, а его предвестье. Пока еще легкое прикосновение к материалу с непроясненной целью. Лишь введение в тему. А на самом деле — уже тема! Существенное звено в общей цепи излагаемых доказательств. Только в отличие от других, впрямую обозначенных текстом повествования, оно постепенно вырастает в доказательство из всего контекста. Тем не менее сразу приобщает зрителя к открытию, о котором рассказывает фильм.

Впрочем, не фильм, а поэт Валентин Берестов в фильме — о том, как ему удалось установить, что одна из записанных Пушкиным песен не записана, а *написана* им. Написана с таким знанием народной ритмики, стилистики, словооборотов, что пушкинисты не сомневались в ее фольклорной принадлежности.

Конечно же, создавая песню, Пушкин использовал свое знание структуры народной песни. Ее постоянную готовность к «соскальзыванию» на новое чувство, когда удалью глушится тоска, а тоска прорывается сквозь удаль. Это ощущение эмоциональной неустойчивости, тревожной сбивчивости откликнулось полной мерой в пушкинской песне о живущем «за церковью, за немецкою» добром молодце, «хорошу жену» которого «в честной пир зовут» — все зовут и зовут...

Пушкин не просто написал песню, стилизованную под народную, а зашифровал в ней свою судьбу, излил душевную муку. Разнообразные доводы Берестова доказывают, что песня поведала о горькой доле поэта после высочайшего производства его в камер-юнкеры. Ощущение полноты счастья, связанное с женитьбой на Наталье Николаевне. И — ощущение зыбкости счастья, когда принужден для утехи чужих глаз постоянно являться ко двору с красавицей-женой, поскольку двору хотелось, чтобы «хороша жена» танцевала в Аничкове. Счастье и несчастье смешались и пересеклись. В плане статьи о русских песнях перед последним пунктом стоит: «Свадьба. Семейственные причины элегического их тона»[1]. Мысль о семейственных причинах элегического тона русской песни прямо предшествует строке о «лестнице чувств». Песню о своих «семейственных причинах» Пушкин построил по этому угаданному им принципу «лестницы». Церковь же немецкая (проверил Берестов) стоит с петровских времен в Ленинграде на Невском против Казанского собора. А за церковью — набережная Мойки и последняя квартира поэта, в нее он переехал в тридцать шестом. Значит, написана песня — утверждает Берестов — не ранее 1836 года.

Объяснение «лестницы чувств», данное в начале фильма, и предположение о дате создания песни, выдвинутое в конце, сомкнуты общей связью рассуждений. И хотя объяснение касается эмоциональных моментов, оно, как и положено в научно-популярной ленте, вплетено в логику мысли.

Но удивительное дело: постепенно разворачиваемая Берестовым картина логических умозаключений становится неотделимой от нарастающего (чем дальше, тем больше) волнения. Оно кажется стихийным, непонятно откуда возникшим. Между тем это волнение исходно заложено в режиссерский расчет.

Прежде всего, этот расчет предопределил строй самого рассказа исследователя. Он хорошо рассказывает, потому что знает не только предмет рассказа, но и идею, пронизывающую предмет. Однако рассказчик не идет от готового итога (хотя он ему прекрасно известен), а приходит к нему. Не делится выводами из размышлений, а сиюминутно, вместе с нами, на наших глазах размышляет. Ведет зрителя по лабиринтам рассуждений к выходу — в какие-то мгновения мы становимся участниками открытия. Эти мгновения и приводят в движение наши чувства. Волнение возрастает от предвкушения приближающегося с каждым новым фактом, установленным Берестовым, а в процессе просмотра — *нами* вместе с Берестовым, приобщения к истине. Восходя по ступенькам мысли, мы одновременно ступаем по лестнице чувств.

[1] Пушкин А. С. План статьи о русских песнях. — Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М., 1962, с. 373.

При этом ни стройность доводов, ни их эмоциональное восприятие не отвергают возможных сомнений в окончательной правоте исследователя. Фильм не дает точек зрения, оспаривающих предложенную гипотезу. Но не потому, что претендует на безоговорочность. У него иная цель. Это не голос в литературоведческом споре. Фильм не о том, правильно открытие или нет. А о том, как интересно ждать, открывая. Размышлять в поиске и искать в размышлениях. Такова нравственная тема фильма, она выводит его за пределы специальной области.

Но воздействие эмоциональной стихии картины связано не только с волнующими поворотами исследовательской мысли. Научный слой фильма сплетается с человеческой драмой, опять же крепко настоенной на эмоциях, — судьбой Пушкина. Затравленный, униженный, страдающий поэт. «Молоду жену — в новы саночки. Меня, молодца, на запяточки. Молоду жену — на широкий двор. Меня, молодца, — за воротички». «А бедному-то мужу, — вспоминаются в фильме строки пушкинского письма к Наталье Николаевне, — во чужом пиру похмелье. Да и в своем тошнит».

И тут уж ровным счетом ничего не меняется от того, написана ли Пушкиным песня или только записана им. Ведь все равно — о нем! Может, в этом и есть главное открытие картины — в идентификации не текста песни и собственного творчества поэта, а народной судьбы и судьбы народного поэта? Написана песня Пушкиным — она отразила его горькую думушку. Записана — она ее предугадала.

Радость и плач в этой картине смешались и пересеклись. Радость открытия. И плач от того, что открытие становится еще одним напоминанием о нашей национальной печали, связанной с трагической судьбой первого русского поэта. Открытие подтверждает известное: печаль уже не суждено искупить в народном сознании никогда и ничем.

Радость и печаль открытия — лестница чувств. Она — в основе строя фильма.

И если ее объяснение не является эпиграфом к картине, то оно, несомненно, эпиграф к методу, в картине использованному, я думаю, и вообще к методу научной кинопопуляризации.

Можно поручить в фильме сольную партию рассказчику. Можно, касаясь сложных проблем науки, опираться на ситуацию, разыгрываемую актерами. А можно с упоением погрузиться в стихию продуманного документального репортажа, длительного кинонаблюдения, внезапно разрезая его, скажем, мультком комментарием. По-всякому можно. Но индивидуальная склонность к определенному способу повествования не может не соотноситься с обязательным, на мой взгляд, стремлением поворотами мысли разбередить душу.

Не скажу, что «изречения» фильма о пушкинской песне не действуют на ум. Но, действуя на ум, они воздействуют и на сердце — потому-то и впечатление трудно изгладить.

Однако продолжительное последействие впечатлений на наши души не исчерпывается только памятью о перипетиях научного поиска. Есть кое-что и более, пожалуй, существенное: некое творческое состояние, посещающее нас в ответ на творческий акт, эмоционально воспроизведенный экраном.

Факты научного открытия — это сегодняшний день. Разбуженные в нас творческие потенции остаются на завтра, помогая избегать столь навязчивых схем стереотипа.

Преподнесенная нам, как подарок, возможность сотворческого восприятия зрелища радует не только счастливым ощущением не зря потраченного времени, но и возникающим в нас отзвуком задетых струн вдохновения. Душа обязана трудиться — лишь бы ей ничто не мешало.

Поскольку речь поначалу у нас пошла о Пушкине, тут бы, наверное, в самый раз упомянуть его слова: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии». Но их так часто цитировали при обсуждении проблем популяризации науки!.. А между тем они еще ни о чем не говорят. И прежде всего потому, что являются итогом пушкинской мысли. Сама же мысль предшествует этой крылатой фразе: «Вдохновение есть расположение души к

живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных»[2]. Значит, «принятие» впечатлений и соображение понятий, равно как и их объяснение, прямо зависят от расположения д у ш и к этому делу, а такое расположение, в свою очередь, и есть вдохновение, одинаково нужное и в геометрии и в поэзии.

Вот теперь уж точно — о научно-популярном кино.

Фильмы, соединяющиеся в выпусках «Горизонта», обращены к самому трудному, ломкому, сложному и, наверное, самому прекрасному возрасту человеческой жизни — к поре становления личности. Еще не взрослые, но уже и не дети. В поисках позиции, своих дорог, в нравственном выборе полнота духовных накоплений во многом определяется душевным настроем.

Мировоззрение неотделимо от мироощущения.

Воспитание мировоззрения неотделимо от воспитания чувств.

Расширение горизонта «Горизонтов» нередко впрямую зависит от погружения научного материала в эмоциональную среду, а сужение горизонта, может быть, даже его потеря — от отсутствия такой среды.

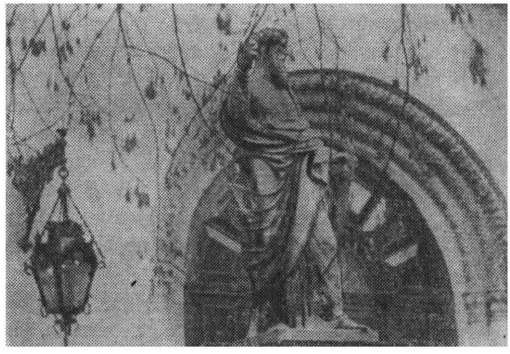
●

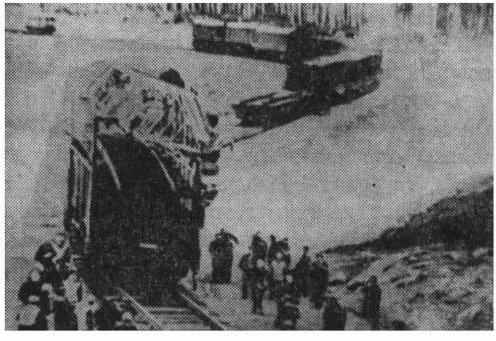
Фильм «За порогом БАМа — океан» (режиссер Т. Гутман) в 23-м номере альманаха по идее рассчитан на пафосное восприятие (недаром связан с крупнейшей стройкой страны), а сделан как географический сюжет, как лента для «клуба кинопутешествий».

В принципе подобное противопоставление — некорректно: географической картине пафос не заказан. Но под географией я в данном случае подразумеваю не область знания, а метод повествования.

Рассказ о возведении на Тихом океане огромного современного порта Восточный (к нему придет Байкало-Амурская магистраль) строится на «географическом» принципе — материал движется как бы по г о р и з о н т а л и, по поверхности земли. Фильм приглашает

[2] П у ш к и н А. С. Отрывки из писем, мысли и замечания. — Собр. соч., т. 6, с. 19.





«Горизонт», № 28.
«Лестница чувств»
«Горизонт», № 23.
«За порогом БАМа — океан»

юного зрителя совершить путешествие в д а л ь, но не предоставляет возможностей для путешествия в г л у б ь. В картине собрано то, что увидено на поверхности. Фильм насыщен обилием всевозможных сведений, но в их наборе нет разбора.

Красиво сняты закат, ночные работы в порту. Однако композиционные, ракурсные, цветовые свойства изобразительного материала не компенсируют отсутствия его осмысления и прочувствования, не рождают сами по себе того пафоса, на который рассчитана картина.

В финале диктор восклицает: «Таков он, порт Восточный!», стараясь бодростью заключительных интонаций внушить нам ощущение удачно завершенного дела. Между тем, пожа-

луй, именно этого мы и не узнали: каков он, порт Восточный, несмотря на фактическую насыщенность выданной информации.

Отправляя молодого зрителя в кинопутешествие, ему надо дать возможность не столько посмотреть по сторонам, сколько рассмотреть прежде невиданное. А здесь важен не только ракурс зрения, но и ракурс определенного духовного и душевного настроя. «Географический» метод повествования не ведет к открытию.

Нет открытия — нет и волнения.

Чувства дремлют у порога лестницы, не спеша восходить.

Молодой зритель становится торопящимся туристом и не становится неторопливым исследователем.

В жизненном материале, положенном в основу картины, конечно же, имеется свой размах, достойный пафосного отражения. Но открытым способом его не возьмешь. Он — в толще материала, необходим вертикальный ствол, глубокая проходка.

Просчеты картины говорят отнюдь не о недееспособности авторов, а — что гораздо, на мой взгляд, существеннее — о недееспособности той тенденции, которую фильм отражает. Давней и достаточно распространенной тенденции протокольного, информационного фактописания. Авторским способностям здесь просто негде выказать себя, поскольку очень крепкая инерция наработанности обгоняет любые творческие посылы.

Бесстрастность повествования не может откликнуться ничем другим, как бесстрастностью восприятия. Между тем эмоциональный контакт с молодым зрителем является насущной потребностью.

В фильме режиссера Ю. Данилова «Есть такая профессия» из 27-го номера «Горизонта» патриотическая тема переплетается с проблемой профессиональной ориентации. Но рассказ о Рязанском высшем военном автоинженерном училище движется парадным маршем, как колонны курсантов на плацу. Идет беглое перечисление: учебные классы, тренажеры, самодеятельность, инструментальный ансамбль, салон, где будущим выпускникам шьют новенькую офицерскую форму... Училище оснащено прекрасно — это видно. Однако в таком чисто обзорном движении кинокамеры потерялось нечто более существенное — объяснение важности профессии. Нет ее трудностей — и нет того редкого, но и весомого удовольствия, которое она может дать в минуты преодоления трудностей. Внешние атрибуты не могут раскрыть содержания повседневной работы училища. Их блеск, напротив, вуалирует напряженность трудовых будней. Между тем сам юный зритель превосходно знает, что служба совсем не проста. Ему неизвестны параметры этой сложности. А когда экран ее сторонится, то не разрастаются ли в голове подростка эти параметры до размеров гораздо больших, чем есть на самом деле?

В финале картины о Рязанском высшем военном автоинженерном училище молодой зритель видит на плацу транспарант: «Есть такая профессия — защищать Родину!». Прекрасный лозунг, давший прекрасное название картине. В нем слились два смысловых начала: есть такая профессия военных автоинженеров, она неотделима от профессии защитника Родины. Мы говорим: почетная профессия. Но это не значит — легкая. Потому и рассказ о ней не может быть облегченным. Он должен предполагать такое обращение к допризывнику, в котором бы без обиняков было сказано: да, трудно, порой очень трудно, но у Родины нет иного выбора, она надеется на тебя, возлагая на твои еще не окрепшие плечи нелегкую ношу. Может быть, осознание собственной ответственности перед другими помогло бы подростку проститься с детством и увлекло бы его гораздо больше, нежели возможность играть на электрогитаре в инструментальном ансамбле.

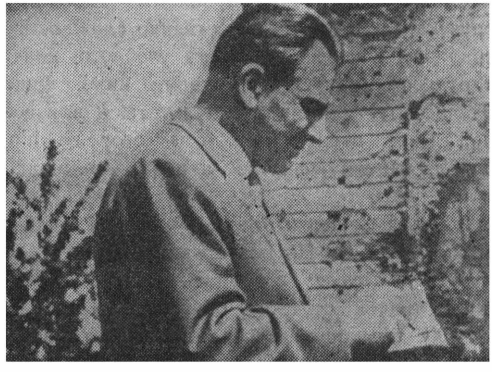
Вне подлинных будней нет и подлинной романтики. Есть лишь романтика формы, романтика карнавальной красочности и бенгальского огня. Светит, но не греет. Да и свет — недолог.

А вот рассказ об экспериментальной аэрологической базе возле города Рыльска в фильме «Аэронавты» («Горизонт», № 24, ре-

жиссер А. Сарандук), где для исследования воздушной среды используют аэростат, весь соткан из подробностей каждодневной работы. Тщательно готовят аппарат к очередному полету, главный специалист по баллонам, живая, быстрая Ксения Тихоновна, следит за наполнением шара, потом сам полет и все сложности посадки. Аэронавт Трофимов дает необходимые пояснения. Все буднично, привычно, деловито. Никакой специальной выделенности этого дня для съемки. Ни ослепительных улыбок, ни глянцевого колера. Сегодня — как вчера, как и всегда. Но из обычности повседневного постепенно вырастает ощущение необычности профессии и ее романтика. Совсем не оттого, что профессия связана с небом, с полетом. Он-то на этот раз вообще был учебным — с Трофимовым летал молодой пилот. Но в деловой самоотдаче, с которой все здесь работали, присутствовало то, что зовется «полетом души», хотя это никоим образом не декларировалось.

В ленте отсутствует рекламная зазывность, поддержанная намеком на материальные перспективы. Наоборот, сообщение о том, что на сегодняшний день остался один (один!) аэронавт, Трофимов, да еще один его ученик, а больше никого, скорее содержит в себе прямо противоположный намек. Профессия, когда-то героическая, теперь исчезает. Но все еще — нужна. Ее нужность для какого-то подростка, сидящего в зале, может оказаться дороже многих рекомендаций. Нет, я не думаю, что все юноши, посмотревшие фильм, сразу кинутся в аэронавты. Может, лишь кто-то. Но и для всех остальных эта встреча с людьми, которые прикипели к своему делу душой, может стать привлекательной довольно-таки ясным осознанием, что не всякие жизненные ценности сводятся к привычному стоимостному выражению. Вот тогда-то, возможно, и возникает в юной душе свой особый чистый звук, не похожий на зазывное пощелкивание деревянных костяшек бухгалтерских счетов.

При этом я опять же не имею оснований уповать, что «чистый звук» возникает во всех без исключения душах. Тут многое зависит от многого. Фильм — не утилитарное пособие о том, как жить. Но он дает материал для размышлений о жизни в самую ответственную пору — в пору выбора. Не профессии, а жизненной позиции, ее нравственного оснащения.



«Горизонт», № 27.
«Есть такая профессия»
«Горизонт», № 25.
«Подвиг писателя»

Лента рассказывает о небе, но она предельно заземлена. Естественно — полет готовится на земле. Поэтому она и о небе, и о земле. Или точнее, о той, столь важной на наших жизненных путях линии, где небо сходится с землей, — о горизонте. А это — волнует.

Приводит в движение чувства. Оттолкнувшись от земли, они восходят по ступенькам лестницы.

●

Для такого восхождения в процессе приобщения молодого зрителя к науке особое значение приобретает то, как решается, на мой взгляд, проблема кинопопуляризации. Эту проблему я бы сформулировал следующим образом: знание или познание?

«Или» здесь поставлено, разумеется, не без некоторого полемического перехлеста. Одно без другого, конечно же, не существует. Но что в доминанте?!

Обилие знаний, когда на познание закономерностей, связывающих показанные факты, не оставлено ни времени, ни места? Или приобщение к процессу познания, опирающемуся на знание точно отобранных фактов?

Смелое разрешение проблемы сдерживает груз когда-то вполне естественно сложившихся традиций лекторского, чисто учебного, констатирующего научно-популярного кино. Фиксирующего те или иные результаты и в известной мере отодвигающего в сторону процесс, цепочку фактов и идей, ведущих к итогу.

Я мало верю, что кино, включая учебное, может научить. Но оно с лихвой может (если сумеет!) другое: возбудить интерес. Послужить точкой отсчета обучения. Пробудить жажду познания еще не познанного, не ясного, требующего внедрения свежей мысли.

Один из лучших наших писателей о науке Д. Данин когда-то с веселой задиристостью задал вопрос: «Сколько искусства науке надо?» И ответил: чем больше, тем лучше.

Мне нравится вопрос.

Мне кажется не совсем точным ответ. Точнее, на мой взгляд: столько, сколько надо в каждом конкретном случае. Иначе бывает так, что искусства — через край, а науки — не видать.

Но сама постановка вопроса была полезна трезвой констатацией того очевидного обстоятельства, что научно-популярное кино не только не адекватно науке, а и не должно стремиться к адекватности (для этого у науки есть собственное, научно-исследовательское кино). Что оно — ее переводчик, пользующийся своим языком. И что в основе этот язык, какие бы здесь ни выдвигались оговорки, круто замешан на художественных принципах.

Очевидность такого замеса сегодня с особой, на мой взгляд, остротой выдвигает необходимость переиначить вопрос: «Сколько науки искусству надо?»

Конечно же, самый правильный здесь ответ тот же: столько, сколько надо в каждом конкретном случае.

Хочу только оговорить один момент, чтобы не возникало никаких неясностей: спрашивая «сколько?», я имею в виду не количество информации, а степень ее концентрации. Здесь сумма уступает место произведению, где множимое — наука, а множитель — искусство. Их взаимодействие и дает произведение. Не только математическое, но и художественное. В противном случае науки — через край, а искусства — не видать. Можно было бы по этому поводу и не печалиться. Но все дело в том, что, когда не видать искусства, не видать и науки, как бы изобильно она ни была представлена.

Искусство дает способ концентрации информации в виде не только логических, а и образных обобщений. Оно переводит научные факты с языка понятий на язык чувств. Понятийная система не заменяется чувствами, а воспринимается через них, что так важно для массового, специально не подготовленного зрителя, особенно молодого.

Я возвращаюсь к тому, о чем говорил выше, но с другой стороны: восходя по лестнице чувств, мы получаем возможность двигаться по ступенькам мысли.

Стремлением предоставить эту возможность юному зрителю отмечена еще одна недавняя картина С. Райтбурта «Миллиард лет в один час» («Горизонт», № 24). В рассказе об имитации дарвинского процесса эволюции на вычислительной машине, позволяющей просчитать закономерности тысячелетий в краткий временной миг, главное не демонстрация результатов эксперимента, а исследовательские перипетии его подготовки.

Молодые ученые супруги Кирюхины и их друг Скворцов образуют конандойлевскую

ситуацию, где мужчины — это стремительно соображающий мистер Шерлок Холмс, а женщина — как всегда отстающий на два-три хода доктор Ватсон. Ситуация дает повод мужчинам периодически объяснять не очень догадливой женщине, что к чему, а зрителям постоянно следить за поворотами мысли.

Мы улавливаем ее ход, она интересна, и все-таки слить логику познания с волнением до конца, на мой взгляд, не удается. Может быть, как раз оттого, что шерлоки холмсы соображают слишком быстро. Многомесячные варианты размышлений проносятся в в фильме в краткий временнóй миг, как на ЭВМ, не возникает истинного напряжения поиска, трудности мысли. Райтбурт и раньше использовал актеров, но прежде они, как правило, отыгрывали результативную научную ситуацию. Искусно и живо объясняли то, что было «до» — уже открыто. Здесь же к результатам ищутся подходы. В этом поиске, воспроизводимом игрой, недостает документальной достоверности его процесса с возникающими обычно вокруг такой ситуации страстями. Актерский прием, конечно, возможен, но вряд ли универсален. Тут проявляется какой-то его порок, который создает эмоциональный порог. Герои не вполне ученые, это видно сразу, но и не полностью актеры — для этого им не хватает более тонкого, я бы даже сказал, изощренного драматургического материала роли.

Всегда свойственное автору намерение отыскать средства чувственного воздействия заложено в программу картины, но в рассказе об имитации эволюционного процесса намерение нет-нет да и оборачивается имитацией процесса эмоционального.

Однако намерение — важное. И оно реализуется с большим или меньшим успехом в тех фильмах «Горизонта», где поток фактов не размывает течение мысли.

В первой ленте из «Горизонта», № 26 «Планета зеленых людей» режиссера А. Сарандука шутливая интонация мультипликационного рассказа о все обостряющейся в мире проблеме питания («корзина человечества наполовину пуста») не скрывает серьезности размышлений о насущности поиска перспектив. А в картине режиссера Ю. Данилова «Посмотрите на звезды» («Горизонт», № 25) самое интересное не обильные дикторские сентенции, а увлеченность ребят из детской астрономической обсерватории в Симферополе, жажда познания тайны «небесных сфер».

«Горизонт», № 28. «Один из вечных миров»
«Горизонт», № 27. «Портрет»

Перепады мысли, нюансы споров, смены различных представлений о женской красоте, нашедшие отражение в портретной живописи и поэзии разных эпох, определяют трепетность эмоционального тона фильма М. Таврог «Портрет» («Горизонт», № 27). В отборе портретов, в стихах, читаемых с экрана, в живых и умных интервью есть грациозность,

изящество и, что, может быть, особенно привлекательно для молодого, ищущего себя зрителя, — чистое, облагораживающее начало.

Это облагораживающее начало создает особую нравственную атмосферу и в двух фильмах-портретах — «Подвиг писателя» («Горизонт», № 25, режиссер Е. Осташенко) о Сергее Сергеевиче Смирнове и «Антонио Грамши» («Горизонт», № 26, режиссер Н. Полонская). Суть того и другого рассказа составляет не биографическая канва, не узнавание фактов жизни, а познание судьбы. Дело не только в драматической насыщенности материала, хотя, например, синхронные воспоминания Романова — защитника Брестской крепости — по множественности смысловых и эмоциональных оттенков и естественности соединения жизненных частностей с высокой героико-трагедийной патетикой можно отнести к сильнейшим документам нашего времени. Так же, как и собственную подвижническую жизнь тех, кому посвящены ленты. Но, как говорил Грамши, «бойцов не следует оплакивать». Драматизм материала подчинен в рассказах авторскому стремлению (в картине о Смирнове это удалось больше) выявить главный стержень жизни.

Говоря об этих двух фильмах, хочется отметить, что ленты, связанные с анализом важнейших социально-политических событий и явлений современной эпохи, с историей революционного движения в нашей стране и в мире, с рассказом о героической жизни, отданной на благо народа, могли бы чаще встречаться в «Горизонте». Тем более что исследование таких событий и судеб дает щедрые возможности для эмоционального приобщения юного зрителя к самым высоким идеям и идеалам.

Фильмы, пытающиеся сочетать научно-фактический слой с активным познающим началом, при всем своем событийном и формальном несходстве обладают одним общим свойством. Поскольку исследователь пушкинской песни Берестов по первоначальной профессии археолог, то я позволю себе прибегнуть к археологической терминологии. В археологии существует такое понятие — культурный слой. Тот слой земли, в котором находятся остатки материальной культуры, а дальше идет материковая земля. Сходство фильмов, не просто информирующих, а одухотворенных исследовательской мыслью, — в глубине культурного слоя. Материковая земля, может, еще и не достигнута, более того, ее, может быть, и достичь нельзя, так как слой практически неисчерпаем. Но ощутимо желание копать на глубину.

Однако заметнее всего авторское желание поднять разговор о научных фактах, техническом прогрессе на гребень серьезных (порой глобальных) размышлений проявляется в общем построении каждого номера альманаха. В поисках форм осмысленного стыкования разных фильмов в пределах выпуска.

Тут надо сразу сказать: само по себе законное это желание куда чаще оказывается обратно пропорциональным удаче его осуществления.

При встрече с выпусками «Горизонта» трудно отделаться от предположения (а может, это и не предположение, а реальный факт?), что конкретное тематическое планирование фильмов для альманаха никак не увязывается с тематическим планированием целого номера. Выпускается очередной фильм, и он, как на птичьем базаре, подыскивает затем для себя подходящую пару. Но так как времени особенно нет (ленту надо поскорее двинуть на экран), то поиск часто не слишком разборчив. К тому же может вмешаться еще и третий, по известному правилу уж совсем лишний — с боку, с припеку. Возможность творческого альянса подменяется мезальянсом, а «грех» прикрывается красивым словесным флером. Может быть, я чуть утрирую, действительный процесс верстки отдельных фильмов в единый номер, возможно, протекает несколько иначе. Но впечатление такое, что происходит все именно так.

Те, кого приглашают тянуть связку, иногда выходят из этого положения с бо́льшим достоинством, иногда с меньшим, а иногда не выходят из него вообще. Так как точки соприкосновения между рассказом о военном училище, репортажем со студийной зообазы в Петушках и тонким осмыслением красоты

женского лица искать можно только от лукавого, то все надежды — на причудливые словесные кружева. Но оказавшегося в роли «кружевницы» И. Костолевского выдают глаза: у молодых его героев из игровых фильмов они искрились задором, иронией, пылким чувством, еще чем-то, что нелегко передать словами, а здесь они пусты, притом что словами он старается передать как можно больше.

В «Горизонте», № 23 фильм режиссера А. Цинемана «Полет», своеобразно построенный на пересекающемся монтаже соревнования прыгунов с шестом и выступления симфонического оркестра, пластически раскрывал тему устремленных ввысь творческих потенций человека. Эта тема фильма стала темой всего альманаха, и потому его ведущий Юрий Визбор приглашает с самого начала отправиться в ряд полетов — в полет чувств, в полет мыслей. Но поскольку подобная тема не была заложена ни в суть вошедшей в альманах упомянутой выше картины о порте Восточном, ни в основу другой ленты этого же номера, в которой режиссер К. Ровнин знакомит зрителя с интересными размышлениями подростков о своем будущем, то все страницы выпуска сшиваются белыми нитками.

Для альманаха, наверное, главное не столько быть прокатной единицей, сколько быть отмеченным внутренним единством. Тем более что его прокатная судьба мне не кажется вполне определившейся. Я не убежден, что выпуск в сорок-пятьдесят минут всегда может найти себе место в пределах сеанса. С другой стороны, некоторые из картин, рассчитанные на подростков, не менее интересны и взрослому зрителю, а появление юношеского альманаха перед таким зрителем вообще лишено перспектив.

Регулярный выпуск научно-популярных фильмов для юношества — явление уникальное в мировой кинематографической практике. Но создание таких фильмов должно сопрягаться с поиском оптимальных форм их демонстрации на экране. Не случайно недавнее постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» в равной мере затронуло не только творческие, но и прокатные проблемы.

Может быть, правильнее выпускать для молодой аудитории отдельные фильмы, а альманах формировать лишь в том случае, когда есть основы для действительного тематического взаимодействия?

Такого, какое существует в «Горизонте», № 28, где первой поставлена картина «Лестница чувств». Дело не только в том, что вслед за ней идет фильм режиссера Е. Осташенко по сценарию В. Архангельского «Один из вечных миров» о другом гиганте русской литературы — о Льве Толстом. Дело в ином: второй фильм как бы обнажает новый срез темы, заявленной в первом. Если один из основных эмоциональных лейтмотивов картины о Пушкине убеждал зрителя в том, как интересно жить, открывая в поисках и размышлениях, то основной лейтмотив картины о Толстом заставляет зрителя проникнуться ощущением того, как порой трудно жить, открывая в поисках и размышлениях. Лента Е. Осташенко передает драматизм толстовской мысли, она ищет гармонию мира и сталкивается с его дисгармонией.

Радость познания. Тяжкий путь познания. Все те же эмоциональные грани духовного бытия. Все та же лестница чувств.

В постановлениях партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» подчеркивалось, что научно-популярные фильмы призваны воспитывать материалистическое мировоззрение, пропагандировать знания. Воспитание мировоззрения подразумевает не изложение той или иной суммы фактов, а организацию их на экране в подлинно научную систему во имя познания объективных закономерностей. В свою очередь пропаганда знаний предполагает использование всех каналов восприятия, в том числе и такого важного, как канал восприятия эмоционального. Впечатления, действующие на ум, приобретают прочность, если они прошли сквозь сердце, Пропитаны его кровеносными токами.

В. Михалкович

Вернемся к сказке

«ОСЛИНАЯ ШКУРА» (по мотивам сказок Шарля Перро)
Сценарий М. Вольпина. Постановка Н. Кошеверовой. Оператор Э. Розовский. Художники Н. Азизян, В. Костин. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор С Шумячер. «Ленфильм», 1982.
«СКАЗКА, РАССКАЗАННАЯ НОЧЬЮ» (по мотивам сказок Вильгельма Гауфа)
Сценарий И. Федорова. Постановка И. Рауш. Операторы А Ковальчук, О. Рунушкин. Художник В. Пастернак. Композитор В. Купревич. Звукооператор Л. Дружинина. Киностудия имени М. Горького, 1981.
«ТАМ, НА НЕВЕДОМЫХ ДОРОЖКАХ...» (по мотивам сказки Э. Успенского «Вниз по волшебной реке»)
Сценарий А. Ахундовой. Постановка М. Юзовского. Оператор О. Кобзев Художник Б. Комяков. Композитор В. Дашкевич. Текст песен Ю. Михайлова. Звукооператор В. Вольский. Киностудия имени М Горького, 1982
«ЧЕРНАЯ КУРИЦА, ИЛИ ПОДЗЕМНЫЕ ЖИТЕЛИ» (по мотивам одноименной сказки А. Погорельского)
Сценарий Т Зульфикарова. Постановка В. Греся. Операторы А Владимиров, П. Степанов. Художник А. Левченко. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Р. Крупенина. Киностудия имени А. П. Довженко, 1980.

В киносказках, снятых за последнее время, есть один повторяющийся мотив. В одних фильмах он звучит явственнее, отчетливее, в других — более приглушен. Мотив этот представляется мне не случайным — симптоматичным. Попробую его описать.

В основу сюжета «Ослиной шкуры» легла одноименная сказка Шарля Перро — менее популярная у нас, чем его же «Золушка», но тоже довольно известная. В литературную фабулу сценаристами внесено много изменений — в дальнейшем я буду говорить не о творении Перро, а о фильме.

...Принцесса Тереза, не желая выходить замуж за богатого короля-старика, бежит из дому, из отеческих хором, прямо из-под венца. Переодевшись с помощью крестной — доброй феи — в лохмотья, накинув на плечи ослиную шкуру на случай плохой погоды, принцесса бродяжничает, попадает в разные передряги — порой забавные, порой драматичные и даже мучительные для беглянки. На прощание добрая фея дала Терезе волшебное колечко с камнем: если нажать на камушек, замарашка в ослиной шкуре обернется принцессой в прекрасных нарядах, как и положено ей по званию и происхождению.

Во время скитаний Тереза освобождает из лап разбойников влюбленного в нее «соседского» принца Жака. На руке, которая передала ему ключ от темницы, Жак успевает заметить кольцо и клянется, что в жены возьмет лишь его обладательницу. Когда случай посылает кольцо в руки Жака, принц в своем королевстве устраивает испытание — кому из женского населения окажется впору на редкость миниатюрное колечко. Естественно, сбегаются претендентки; естественно, выстраивается очередь. Замарашку Терезу с ее ослиной шкурой оттирают назад: куда, мол, лезешь, деревня!

Поскандалив («Я стояла, у меня двадцать первый номер!»), Тереза пробивается к испытанию, и никакого нет чуда в том, что именно ей колечко приходится впору. Тут замарашку подводят к принцу, Тереза нажимает на камушек, и перед изумленным Жаком предстает предмет его грез в своем подлинном обличье.

Тут и возникает мотив, о котором мы говорили вначале. Жаку, пораженному метаморфозой, что произошла у него на глазах, бывшая бродяжка объясняет: «Разве вам не читали волшебных сказок?» Изнутри сюжета героиня напоминает другому персонажу (и зрителям в том числе), что на экране — сказка. А в сказке все возможно, даже самое невероятное. Но вместе с тем в словах Терезы как будто звучит оправдательная нотка: если вы не ощутили, что перед вами — сказка, то вот я, героиня, авторитетно это подтверждаю.

По-другому звучит напоминание в «Сказке, рассказанной ночью». Здесь также в основу легла знаменитая сказка — «Холодное сердце» Вильгельма Гауфа.

Честолюбивый, жаждущий разбогатеть герой — Петер Мунк вступает в сговор с дьяволом, продает ему сердце и получает взамен мешок золотых талеров. История этого торга и разочарования Мунка в полученном капитале «обставлена» в фильме дополнительным сюже-

том: в заброшенном лесном доме случайно встречаются и хотят провести ночь Студент, Аптекарь и двое странствующих подмастерьев — Гуго и Эдвин. Потом прибывает со своей свитой юная и прекрасная графиня Эмилия фон дер Зуппе цу Рейтербах. Шайка разбойников осаждает дом, требует выдать графиню. Вместо нее к разбойникам отправляется переодетый графиней Эдвин в сопровождении Студента, выдающего себя за кучера, и начинаются лихие приключения — с побегом от разбойников и с новым пленением, с осадой и штурмом родового замка барона Штернберга, жениха Эмилии, и т. д. и т. п. В конце концов оказывается, что графиня успела полюбить красавца Студента (его играет И. Костолевский). Влюбиться тем более имело смысл, поскольку барон фон Штернберг оказался тупым, жестоким самодуром, к тому же — человеком сильно в летах. Потому, вырвавшись из осажденного замка, графиня во весь опор скачет к Студенту, происходит финальный поцелуй; присутствующие при этом Разбойник и Эдвин отворачиваются из скромности и один из них говорит другому: «Вот теперь-то и начнется настоящая сказка».

Эта реплика как бы зачеркивает сказочность показанной на экране истории. Становится ясно, что перед нами и сказка-то неполноценная, второго сорта. Истинной же она будет тогда, когда соединятся любящие сердца, когда наступит безоблачное, неизъяснимое блаженство и у влюбленных пойдет жизнь прекрасная. Как в сказке.

Вместе с тем в финальной реплике опять чувствуется извиняющийся реверанс в сторону зрителя: если то, что вам показали, не очень похоже на сказку, не волнуйтесь и не беспокойтесь, мы ведь вам сказку и не предлагали, а что-то вроде предсказки, сама же сказка будет впереди, но уже за пределами данного повествования.

Подобное извинение и прямое напоминание о сказке в «Ослиной шкуре» — явления одного порядка. В детективных романах часто встречается такая сцена: следователь, ведущий дело, размышляет вслух о том, что только в книгах им, следователям, легко и просто — все нужные улики оказываются на месте, доказательства плывут в руки и вообще у литературных персонажей — не жизнь, а разлюли-малина, но на самом деле нам, скромным труженикам, приходится работать, не покладая рук, ночей не спать, жену неделями не видеть, недоедать и недосыпать... Когда очередной литературный следователь выскажет наболевшее, все у него идет, как обычно в книгах — и улики в руки плывут, и удачи подстерегают.

Есть такой риторический прием — эпитрофа: возможные контраргументы собеседника заранее учитываются и ответ на них дается прежде, чем они будут высказаны. Следователи в детективных романах вовсю пользуются эпитрофами — предвосхищают возможные обвинения в невероятности, баснословности, что-

«Ослиная шкура».
Принцесса Тереза — В. Новикова

бы потом выдавать эту невероятность и баснословность за подлинную жизнь.

Режиссеры обеих киносказок тоже пускают в ход эпитрофу, однако с целями прямо противоположными. «Детективщики» стремятся приглушить, замаскировать литературность своих сюжетов. В нашем случае — наоборот. Предупреждая упрек в «несказочности», вам скромно напоминают: вы видели сказку. Или соглашаются: это присказка, не сказка — сказка будет впереди...

Создателей названных лент можно понять. «Холодное сердце» — в большей степени нравоучительная история, чем сказка. Она мрачна и трагична; в ней нет ни простодушия, ни иронии, характерных для других сказок Гауфа — «Калифа-аиста», например, или «Маленького Мука». История человека, рвущегося к богатству любой ценой, но в конце концов понимающего, что он больше потерял, чем приобрел, могла ведь разрабатываться в любом другом жанре: романе, повести и т. д. Более того, в единственном фантастическом мотиве «Холодного сердца» — в мотиве сговора с дьяволом, который принял здесь облик Голландца Михеля, мало специфически сказочного. Мотив этот встречается и в другом произведении Гауфа — в «Фантазиях из подвала бременской ратуши», которые являются скорее романтической поэмой в прозе, нежели сказкой.

В фильме нравоучительный тон истории усилен еще и тем, что она рассказывается урывками. Общество, собравшееся в лесной избушке, напугано безлюдьем, возможностью нападения, таинственностью самого помещения, где носятся жуткие летучие мыши и бродит загадочный черный кот. В такой обстановке сами собой вспоминаются страшные истории, и Студент рассказывает о человеке, продавшем за золото свое сердце. Повествование прерывается одним происшествием, затем другим; конец истории Студент досказывает уже одному Эдвину, находясь в заточении у разбойников.

Если бы история Петера Мунка (А. Галибин) заполняла собой всю картину, то, видимо, нашлось бы место, чтобы подробно изобразить движение характера, вернее — развитие пагубной страсти героя к деньгам. Иначе говоря — история заиграла бы живыми красками, обрела бы естественное дыхание. В отрывочных же эпизодах дается главным образом костяк фабулы: вот Мунк-угольщик, отверженный и презираемый. В богатом доме, куда Петер принес уголь, происходит свадьба или пир, но замарашку гонят, а богач Клаус, преуспевающий игрок в кости, над Петером издевается. Ласковое сострадательное слово угольщик слышит лишь от служанки Ильзы, своей добродетельной невесты. Ее участие не смягчает ожесточившегося Мунка, он упрямо твердит: я разбогатею, обязательно разбогатею, тогда я им покажу, они у меня попляшут! Новый эпизод: Мунк отвергает путь добродетельного обогащения. Волшебный Лесной дед предлагает угольщику сделать его лучшим в округе бондарем или стеклодувом, но честолюбца благонравная перспектива не манит. И тогда (новый эпизод) с роковой неизбежностью появляется Голландец Михель. Он сидит в лодке и со дна грязной речушки или озера выуживает золотые предметы — чашки, кубки, подносы и прочее. У А. Калягина, который сыграл Михеля, холодно поблескивают глаза, но ничего особо демонического, подчеркивающего связь с потусторонним миром в облике нет. Голландец Михель не лебезит перед возможным клиентом, не заискивает. Он спокоен и даже презрителен. Михель повидал на своем веку множество таких субъектов, досконально их изучил, а потому знает — и этот от него не уйдет. Угольщику можно жестоко бросить в лицо: «Что ты трясешься над своим сердцем? Оно же пустое, в нем нет ничего, кроме зависти», и все равно охваченный страстью к золоту человек не содрогнется, не отступит. Новый эпизод: происходит обмен сердца на мешок с талерами. Дальнейшая судьба Мунка, показанная так же пунктирно, — это путь вниз, к прозрению и гибели.

Сказка Гауфа открывает нам мрачные глубины души, охваченной жаждой корысти. Это сюжет несказочный. В сказках происходят вещи одновременно и более, и менее страшные. Горестная участь козлят, которых в момент съедает жестокий волк, заставляет содрогнуться юное существо. Но пережитый страх тут же

«Сказка, рассказанная ночью». Михель — А. Калягин

снимается; охотник вспарывает брюхо кровожадного волка, и неосторожные шалуны оказываются целыми и невредимыми.

Пора, видимо, объяснить, какой смысл вкладывается в понятие «сказочный», которое то и дело мелькает на этих страницах. Для солидности сошлемся на авторитеты.

Борис Заходер в предисловии к своему переводу, вернее, пересказу одной из лучших детских книг — «Алисы в стране чудес» — пишет о ее авторе Льюисе Кэрроле: «Особенно он любил и умел играть... словами. Самые серьезные, самые солидные, самые трудные слова по его приказу кувыркались и ходили на голове, и показывали фокусы, и превращались одно в другое — словом, бог знает что выделывали! И еще он умел переделывать старые, надоевшие стишки — переделывать так, что они становились ужасно смешными».

Не все сказки смешны, но главное, без чего сказке не обойтись, — это перекувыркивание, «фокусничанье», внезапное переворачивание всего: слов, предметов, ситуаций. Оно, перекувыркивание, может быть разным: веселым, драматическим, поражающим воображение, но должно совершаться с железной необходимостью.

Это не досужее эстетское требование. Оно продиктовано вполне жизненными, разумными нуждами. В школе, которой руководил известный педагог В. А. Сухомлинский, имелась Комната сказки. Тут представлены были в миниатюре и сделанная учениками избушка Бабы-Яги, и хижина старика со старухой, которых облагодетельствовала Золотая рыбка, была Красная Шапочка и Бычок-смоляной бочок, и гуси-лебеди, и Серый волк, и Хитрая лиса. Ребенок чувствовал здесь себя в мире сказки. Но не только к этому эффекту стремился Сухомлинский. Перед ним стояла задача — научить детей фантазировать. Сухомлинский пишет о том, ради чего это делалось: «В V—VI классах на ученика обрушивается лавина знаний — в десять раз больше, чем в начальной школе, а чем шире круг знаний, которые надо усвоить ученику, чем больше интеллектуальных усилий ему надо приложить, тем значительнее должна быть отдельная, особая, специальная работа по воспитанию чувств учащегося, — в противном случае в человеке победит холодная рассудочность. Вот эта специальная работа по воспитанию и есть чтение, рассказывание, драматизация, слушание, переживание сказок»[1]. Потому — настаивал педагог — сказки нужны не

[1] Сухомлинский В. А. О воспитании. М., 1982, с. 169.

только малышам, благотворное действие они оказывают и на более старших.

Не хочу делать вид, будто высказываю истины, сейчас вот открывшиеся, а до того никому не известные. Конечно же, их давно знают те, кто работает в данном жанре. Ведь не зря авторы «Сказки, рассказанной ночью» постарались «нейтрализовать» мрачный сюжет Гауфа лихими приключениями, где ситуации все время «перекувыркиваются», превращаются в свою противоположность. Вот переодетый графиней подмастерье и мнимый кучер — Студент заточены в логове бандитов, на старой мельнице. Крыша ее дырява — пленники вот-вот сбегут. Но появляется главарь шайки, что-то унюхивает, остается с пленниками и от готового плана приходится отказаться. Студент начинает рассказывать Эдвину последний отрывок истории о Петере Мунке — и опять неожиданность: Разбойник (А. Лазарев) горько плачет, он перевоспитывается на глазах и собирается бросить свою лесную жизнь. Зная Разбойника как человека ироничного, любящего покрасоваться, мы начинаем подозревать подвох в его раскаянии — сейчас это выяснится, и мы посмеемся, ан нет, покаяние — взаправдашнее. Все дело в том, что Разбойника зовут Петер Мунк, он отдаленный потомок героя сказки, он знал, что над их родом тяготеет проклятие, но почему, из-за чего — не ведал. Разбойник помогает бежать пленникам, отстреливается от своих же товарищей; кажется, счастливый конец близок, вот прибудут все трое в замок барона Штернберга, тот их защитит, расправится с бандитами. И опять неожиданный поворот — примчавшихся беглецов барон велит заковать в цепи, собираясь вскоре повесить. Спастись вновь им помогают те, от кого пленники бежали. Осадив замок, шайка отвлекла от них внимание, и тут появляется графиня Эмилия с ключиком, чтобы отпереть замки на цепях.

Драматургия полна всевозможных сальто, фильм движется вперед, к развязке, как акробат, — подпрыгивая, делая вольты, становясь на голову, однако чем дальше смотришь, тем больше убеждаешься, что все эти перипетии — совсем из «другой оперы», а именно — из авантюрного романа «плаща и шпаги». Как раз для подобных творений, для всевозможных «Капитанов» и «Горбунов» характерен сюжет о спасении красавицы из рук разбойников или зловредных интриганов. А Студент и Эдвин именно этим занимаются.

В общем, правоучительная история смешана здесь с авантюрной. Возможно, коктейль этот кому-то и покажется пьянящим, но к сказке фильм имеет малое отношение. Хотя она здесь и присутствует — как тонкая прослойка между двумя другими ингредиентами.

Сказочно в фильме то, что связано с лесным домом. Он таинствен. Тут бродит черный кот. Может быть, это обычное домашнее животное? Но когда рассказывалась история Мунка, там прозвучали слова, что Голландец Михель принимает иногда облик черного кота. Не появился ли он вновь? Следуя за котом, жадюга и трус Аптекарь попадает в какие-то захламленные, загадочные помещения, перед ним, как когда-то перед Мунком, возникает видение золота, но потом Аптекарь вдруг оказывается в подвале, среди грязи и нечистот. Кто его туда завел? Кот? Неизвестно.

Сказочный мир невероятен и фантастичен. Некоторые кинематографисты пытаются прямолинейно эту невероятность воссоздать — строят бутафорские хоромы, неумеренно пользуются пиротехникой. И. Рауш обошлась без чрезмерностей: легкими штрихами, намеками заставила ощутить иной мир, обступивший героев. «Нормальная» действительность в любой момент готова туда опрокинуться, как в антимир. Немногочисленные эпизоды, где густа, плотна атмосфера таинственности, — они-то и есть самые сказочные в картине.

В фильме по Гауфу несказочную историю принялись улучшать, «пристегнув» к ней авантюрный сюжет. В «Ослиной шкуре» тоже произвели модернизацию, и в результате получилось нечто неожиданное. Фильм начинается своего рода торжественным обещанием: быть сказкой. В зале антикварно-старинного дворца висят живописные полотна, в основном — портреты. Двойной экспозицией накладываются на них бьющие часы. Они отзванивают особое, сказочное время. Изображения на портретах оживают, и один из оживших персонажей,

воодушевленный возможностью поговорить после долгого заточения в раме, принимается рассказывать историю о принцессе Терезе и принце Жаке. Повествователь — придворный поэт Оревуар (З. Гердт) по-стариковски путает даты и факты, жалуется, что его забыли, а картину, где он изображен, называют «Портретом неизвестного в черном берете». Но вот настала пора, поэт может выйти из безвестности и забвения, может представиться и вместе с тем рассказать о потрясающих событиях, свидетелем которых был.

Бой часов — словно граница, которая отделяет «нормальную» действительность с ее пресными законами от иной — фантастической, чудесной. Но в фильме постепенно, исподволь обычный мир просачивается в фантастическую реальность и в конце концов оказывается, что границу между ними проводили зря.

Почему так случилось?

Фольклористы выделяют в волшебных сказках двух основных героев — высокого и «низкого». Типичный пример первого — Иван-царевич, второго — Иванушка-дурачок. В «женском» варианте соответственно — принцесса и замарашка-Золушка. Чаще всего встречается сюжет о том, как «низкий» герой превращается в благородного: Иванушка-дурачок женится на принцессе. Обратный сюжет, когда благородный герой превращается в «низкого» (хотя бы на время), встречается не столь уж часто. «Ослиная шкура» Перро относится к числу таких сказок.

В фильме это превращение авторы пытаются правдоподобно мотивировать. Но объяснению недостает убедительности.

У принцессы, озорной девушки, гарцующей верхом, принц Жак просит руки, но Тереза откладывает решение до осени, хотя сама влюблена в принца. Может быть, она хочет проверить силу чувств, может быть, правила этикета не позволяют ей запросто сказать «да». Во всяком случае, истинные причины отсрочки остаются неизвестными.

Тут начинает интриговать мачеха. Интриги ее направлены не специально против Терезы. Просто королева (С. Немоляева) — женщина претенциозная, глупая и честолюбивая. Ей мало быть женой ничем не выдающегося короля Гастона Девятого, то есть «половиной Девятого». Но, чтобы прославиться, король должен выиграть ряд крупных сражений, а для войны необходимы деньги. Казна же королевства пуста, и потому Терезу решено выдать замуж за Евстигнея Великолепного, соседнего монарха. Он хоть и старенький, но богатый.

В фильме нет и намека на то, что Тереза отбивалась от предложенной партии. Осенью она спокойно объявила принцу Жаку, что выходит замуж, чем глубоко ранила сердце несчастного юноши. Он убит, обижен, он говорит с горьким укором: «А ведь я вас по-настоящему любил». И тут же, чуть ли не в следующем эпизоде, Тереза грубит епископу, венчающему ее с Евстигнеем, бежит из церкви и скрывается у своей крестной. Как следует все это понимать? В результате Тереза выглядит взбалмошной девицей, обидевшей одного жениха, унизившей другого. Благо бы она боролась за свое большое чувство. Этого нет и в помине. Тереза, видимо, капризничает и не отдает себе отчета в собственных поступках. А эти качества, плюс непостоянство и непредсказуемость решений — вполне из нашего мира, вполне реальные и земные.

Затем выясняется, что папа Гастон склонен простить сумасбродство дочери — в глубине души он на ее стороне. Но Терезу благополучная развязка не привлекает, и потому, вымазав лицо сажей, нацепив лохмотья и шкуру, неугомонная героиня отправляется странствовать. Кажется, что приключения и авантюры, в которые Тереза попадает, вовсе ее не тяготят. Напротив, она с удовольствием куролесит, любому даст отпор и постоит за себя. Манерного франта, который захотел над ней покуражиться, она так отделывает на балу нищих в постоялом дворе, что франт, осмеянный и униженный, поспешно ретируется. И от полицейского она убегает, когда тот — по научению франта — собирается препроводить ее в тюрьму.

Поскольку героиня такова, то и рассказ о ее похождениях все больше отклоняется от волшебной сказки. В нем чувствуются отзвуки особой жанровой структуры — плутовского романа. Центральный его персонаж — плут, пика-

ро — был героем «низким»: иногда — незаконнорожденным, иногда — выходцем из бедных сословий. Он странствовал по свету, встречался с разными людьми — добрыми и злыми; зарабатывал на жизнь тем, что поступал к кому-нибудь в услужение. В общении с плутом отчетливее проступали характеры тех, с кем он встречался. Перед слугой не таились, не рядились и не приукрашивали себя. Принцессе, которая стала замарашкой, жизнь открывается «с черного хода». Слепая старуха, которую Тереза из добросердечия переводит по дырявому мосту, вместо благодарности хочет выдать ее, признав в ней сбежавшую принцессу. Жена «видного разбойника» Бурабо, к которой Тереза нанимается в служанки, не стесняясь, демонстрирует перед ней всю глубину своей глупости и пошлого снобизма. Жизнь, повернувшись к героине непарадной стороной, казалось бы, многому могла ее научить, но все отскакивает от этой неугомонной девицы, стремительно переходящей от приключения к приключению.

Конечно, экранизировать классику трудно. Прежде всего потому, что она окружена ореолом всеобщего почитания. Тем более соблазнительной кажется иному постановщику возможность «показать себя» и переделать все по-своему. Я отнюдь не собираюсь в корне отвергать подобный путь. Но единственный ли он из всех возможных?

Во время просмотра «Ослиной шкуры» мне вспоминалось неизгладимое впечатление детства — «Золушка», поставленная той же Н. Кошеверовой совместно с М. Шапиро. С каким упоением, с какой заразительностью Янина Жеймо исполняла там песенку о добром жуке! Зараженные ею, все самозабвенно пускались в пляс, и казалось, вот-вот он перекинется в зал. Песенку о добром жуке не Перро сочинял, но воспринималась она не внешней добавкой, не улучшением и подкреплением классики, а фокусировала в себе ту безмерность простодушного и трогательного упоения чудом, которое заложено было и в самой сказке, и в картине. Наверное, в наш энтеэровский век многие зрители, и дети в том числе, стали благоразумнее, скептичнее, но тем более — как настаивал Сухомлинский — им необходима сказка с ее чудесами. А именно этого и не хватает изящной, словно расшитой стеклярусом и блестками киносказке «Ослиная шкура». Отмахнувшись от сказочного простодушия, авторы сделали шаг к реализму плутовского романа и остановились на полпути.

Модернизация, произведенная здесь и в «Сказке, рассказанной ночью», напоминает один эпизод из «Алисы в Зазеркалье». Два человечка — Тарарам и Тилибом — должны сражаться из-за того, что один сломал новую трещотку другого. В книге Тарарам и Тилибом ничуть между собой не враждуют; им даже приятно быть вместе. Когда наступает время драки, то выполнять предписанный, обязательный ритуал человечкам явно не хочется. Потому они приносят массу всяческих предметов — диванных подушек, шалей, подносов, сковородок и укрепляют все это на себе. Таким образом они дают понять друг другу, а вместе с тем и читателю, что борьба будет жаркой, упорной и беспощадной. Когда что-то не хочется делать, то к самому делу тщательно, с великим старанием готовятся. Поединок Тилибома и Тарарама кончается тем, что прилетает ворона и разгоняет драчунов. Человечки с удовольствием разбегаются — слава богу, скучный ритуал выполнен и теперь с удовольствием можно заняться вещами куда более приятными.

Словно следуя этой модели, в картинах, о которых идет речь, сказку усердно сдабривают деталями «нормального» быта, так что в конце концов она еле видна из-под них. И потому приходится прямо с экрана напоминать зрителю, что он смотрит сказку.

●

Если в этих двух лентах сказку укрепляют подпорками и контрфорсами, то в фильме «Там, на неведомых дорожках...» с нею откровенно играют.

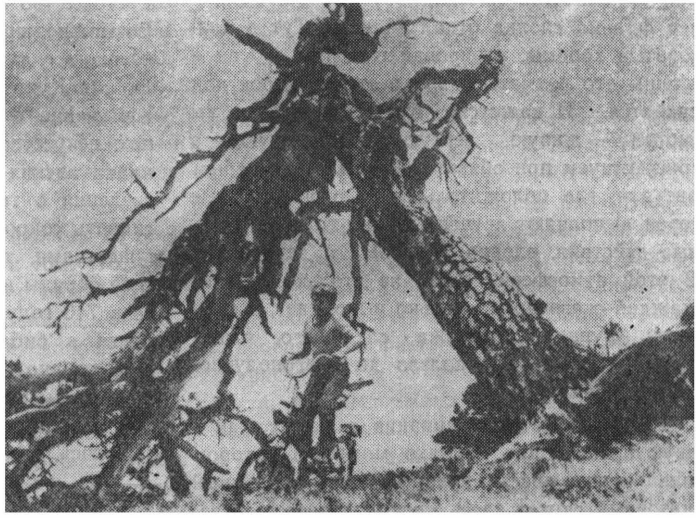
Коль скоро сказка есть перекувыркивание, перевертывание, то здесь перевертываются сказочные мотивы, давно ставшие традиционными. Мотивы иронически переосмысляются, ибо в сказочном мире действует не герой, которому здесь положено быть, не Иван-царевич или

Иванушка-дурочак, а обычный школьник Митя Сидоров, приехавший в деревню на каникулы. Родственница — двоюродная бабушка Глафира Андреевна послала Митю к другой старушке — Варваре Ягоровне (так в монтажном листе), а та оказалась живущей в лесу Бабой-Ягой. Как известно, в сказках она бывает разной — иногда злится, вытворяет пакости, иногда помогает добру молодцу. Ягоровна из фильма принадлежит ко второму типу.

Сюжет здесь построен как бы на встречном движении. С одной стороны, волшебный мир постоянно стремится походить на мир «нормальный», постоянно хочет в него перекувырнуться. Когда впервые Митя подъезжает на велосипеде к избушке Ягоровны, то видит, что избушка эта — на курьих ножках. Обрадованный Митя тут же пускает в ход традиционное: «Избушка, избушка, повернись к лесу задом, ко мне передом». Но высунувшаяся из окна Ягоровна сразу же гостя расхолаживает: «Это кто хулиганит? Кто там хулиганит, а?». Оказывается, волшебный мир уже освоил современное понятие «хулиган» и пользуется им так же охотно, как любая сельская бабка — против соседских мальчишек, залезших в сад или швыряющих камнями в кур.

Или другой случай. В столице некоего царства — непорядок, ЧП: писарь Чумичка, обиженный на царя Макара, выпустил из подземелья Кащея Бессмертного, а тот согнал с престола законного владыку и занял его место. Ягоровна собирается в путь — восстановить статус-кво. Своей соседке и подруге Кикиморе она наказывает: «За огородом присматривай. Капусту полей, морковь прополи. Если царевич какой явится, скажи, нету меня, в столицу уехала». Тут же обе сетуют, что от царевичей спасу нет, прямо постоялый двор устроили. Несмотря на драматичность момента, чреватого бедствиями для Тридвадцатого царства, перед нами — обычный разговор двух сельских кумушек, одна из которых словно отправляется к сыну или дочке в город и дает необходимые распоряжения второй. Из волшебных, сказочных ситуаций здесь постоянно «выпирают» бытовые, привычные, они сталкиваются между собой и при этом иронически взаимоосвещаются.

Обратное движение состоит в следующем. Школьник Митя Сидоров напрягает все силы, чтобы сказка продолжалась как положено, то есть по-сказочному, чтобы волшебные перипетии не перевернулись в «нормальные», бы-



«Там, на неведомых дорожках...». Митя — Роман Монастырский

товые. У него функция в сюжете такая — подгонять, подстегивать сказку, а если что-то в ней застопорится, моментально ликвидировать помеху, чтобы действие раскручивалось дальше. Скажем, необходимо Ягоровне добраться в столицу, а не на чем — в ступе она зябнет, стара стала, на помеле не удержится. И тогда юный рационализатор предлагает путешествовать прямо в избушке, ведь она имеет, так сказать, кинетический узел — курьи ножки. Или когда кажется, что не удастся одолеть Кащея и у всех руки опускаются, начитанный Митя вспоминает, что смерть Кащея — на кончике иглы, игла — в яйце, яйцо — в утке и т. д. Растяпа Домовой, отправившись за иглой, теряет ее в стоге сена. Но и тут технически образованный Митя исправляет положение, применив простейший магнит.

Книга Успенского — не просто сказка. Она еще и повествование о детской жажде сказки. Тема эта не декларируется в репликах и монологах, а хитроумно «встроена» в сюжет. Не будь Мити с его рационализаторством, действие застряло бы на месте. В усилиях школьника Сидорова и воплотилось настойчивое детское желание, чтобы сказка двигалась, жила, развивалась. Такая мысль в фильме ощущается, просматривается, но не становится ведущей. Скорее, чахнет под грузом тяжеловесной кинематографической бутафории. Режиссер фильма сполна отдал ей дань. Тут и аляповатые хоромы, утрированный грим — так и ждешь, что лохматые парики съедут набок или свалятся. И кажется, будто не сказку мы смотрим — живую, легкую ироническую, — а присутствуем при обязательном и наскучившем ритуале, где положительные и отрицательные герои выполняют заученные, кем-то предписанные действия, словно Тилибом с Тарарамом. В этой атмосфере герой не столько живет жаждой сказочного, сколько выполняет, в сущности, функции помрежа, следящего, чтобы действие все-таки доползло до благополучного завершения.

В картине нет напоминания о сказке, как в двух предыдущих. Однако мотив, о котором шла речь, здесь присутствует: ироничный сказочный сюжет здесь «преодолевается», разрушается тяжеловесностью кинематографической формы, тяготеющей к бытовизму.

●

Среди киносказок «Черная курица, или Подземные жители» стоит несколько особняком. Здесь преодоление сказочности — намеренное, программное, к нему сознательно стремится режиссер. Основания для такой трактовки сюжета были заложены еще в литературном первоисточнике. Ведь, в сущности, произведение Антония Погорельского — сказка о том, как уходят сказки из юной души, как кончается детство. Мысль эту режиссер развил, добавил новые сцены и сюжетные линии, так что его фильм стал значительно отличаться от первоисточника именно в смысловом плане.

Антоний Погорельский — литературный псевдоним А. А. Перовского, дяди А. К. Толстого. Перовский много занимался воспитанием племянника и сказку написал для него. Псевдоним он избрал, воспользовавшись названием своего имения на Украине — села Погорельцы. Позже, когда дяди давно не было в живых, А. К. Толстой писал из Погорелец своему двоюродному брату: «Здесь очень большая и даже хорошая библиотека, но книги большею частью старинные; есть хорошие и редкие издания, как, например, большое описание Египта, составленное по распоряжению Наполеона, и множество очень старинных книг о магии» [2]. Возможно, среди последних имелся и пухлый фолиант с длинным названием: «Черная курица, или Курица, несущая золотые яйца, а также учение о талисманах и магических кольцах, искусство некромантии и каббалы, заклинания адских духов, эльфов, ундин и гномов, сведения о тайных науках, помогающих отыскивать сокровища, обретать власть над всеми существами, творить всякого рода колдовские обряды и действия, и т. д., издано в Египте в 740 году». Была ли колдовская народная книга в библиотеке Перовского, сказать теперь трудно, но близость к ней названия сказки — примечательна.

В народных поверьях черные животные связывались с духами, демонами, с хтоническими

[2] Толстой А. К. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М., 1969, с. 286.

ми, подземными существами. Чернушка — заглавная «героиня» Погорельского — и есть такое существо. Но подземный мир у него переосмыслен — представлен отнюдь не в духе поверий. Когда Чернушка в благодарность за то, что Алеша спас ее от ножа кухарки, приводит мальчика в свое королевство, где она — Главный министр, оказывается, что королевство это идеальный мир детства. Он населен маленькими человечками, соразмерными детям; человечки, как и дети, гоняются за крысами — это здесь любимый вид охоты, скачут на палках, как на лошадях, и т. д. и т. п. Человечки дарят Алеше волшебное конопляное семечко — обладая им, мальчик без всякой зубрежки будет знать все уроки. Дар этот знаменателен: близость к идеальному миру детства делает ребенка могучим, всесильным. Поверив в могущество, Алеша становится высокомерен, дерзок. Чтобы привести его в чувство, извлекаются розги. Автор сказки подчеркивает, что розги, как мера педагогического воздействия, были применены тогда в первый и единственный раз за всю историю пансиона.

Принимая конопляное семечко, Алеша дал слово никому, ни под каким видом не рассказывать о подземном королевстве. Однако, страшась наказания, Алеша выдает своих друзей. А ночью, через щель в полу видит, как те горестно покидают обжитое, насиженное место. Это детство с его фантазиями и чудесами уходит от мальчика. Он бьется на полу дортуара в сильнейшей горячке. Чтобы войти в большой мир, необходимо преодолеть в себе детское — такова мысль Погорельского. Расставание с детством одни переживают спокойно, другие — мучительно. В «Черной курице» представлен второй вариант.

Самое решительное отличие фильма от литературного оригинала состоит в том, что подземное королевство — это не мир детства. Его обитатели — переряженные учителя. Любимый детьми педагог Иван Карлович, добросердечный, мягкий, оказывается в подземном королевстве министром Чернушкой, а другой педагог, преподаватель французского, мосье Деформ — королем. Своим всезнанием Алеша обязан теперь не «природным», хтоническим силам детства, а тем, кто их дает и в «нормальном» мире — учителям.

И еще одно очень существенное новшество в фильме В. Греся. Пансион, где воспитывается мальчик, представлен как заведение репрессивное, где царят муштра и палочная дисциплина. Действие неоднократно прерывается свистом розог, а тычки, зуботычины, удары линейкой явления здесь обычные. Особенно свирепствует г-н Кобылкин (В. Кашпур), у Погорельского отсутствовавший, — он совмещает функции учителя фехтования и классного наставника. Собравшимся после каникул воспитанникам Кобылкин вдохновенно заявляет: «Вы со всем усердием приступите к учебе, а я со всем усердием приступлю к наказаниям». Для новенького — белокурого ангелочка Алеши, ясным и чистым взором смотрящего на мир, — разыгрывается настоящее представление с глубоким подтекстом. Кобылкин — вдруг сама кротость и умиление — выпускает из клетки канарейку, заставляя ее прыгать с пальца на палец под счет «раз-два». Потом птичку выпускают в окно — пожалуйста, вот тебе воля. Однако через несколько минут канарейка появляется в другой форточке. Мораль, которую должен извлечь новичок, сводится к тому, что и к неволе привыкают.

Пансион осмысляется режиссером как клетка. В первом эпизоде фильма есть длинный кадр — камера бродит по безлюдным классам и коридорам, натыкается на парты, на разбросанные книги, словно мечется в тесном, замкнутом пространстве. Наконец, останавливается перед окном, за которым видна замерзшая, вытянувшаяся шеренга воспитанников. Кадры, снятые через окно,— излюбленные в картине. Но окна тут — совсем не отдушина в мир, в необъятные дали; напротив, они подчеркивают отрезанность от мира; это — прозрачный, но крепкий барьер, вроде ледяной стены.

Композиции «через окно» изящны, красивы; и вообще весь фильм пластически изыскан; ни в красках, ни в линиях нет пестроты, крикливости, все выдержано в благородно «старинном» духе: начальный проезд камеры словно и совершается для того, чтобы показать зрителю череду натюрмортов в манере живописи

«Черная курица, или Подземные жители». Алеша Ланской — Виталий Седлецкий

второй половины XVIII века. Визит воспитанников на бал в женский пансион — это чистое рококо; высокие, взбитые прически воспитанниц, их роброны, манерные, плавные танцы также погружают в атмосферу XVIII века. Иной стиль — в сценах, когда Алеша попадает в подземное королевство: стиль как будто позднеготический — словно ожили миниатюры из часослова герцога Берриского. Весь этот изыск разительно противоречит жестоким будням заштатной бурсы. Может быть, контраст запланирован режиссером, введен намеренно, чтобы на фоне тонко стилизованного антуража острее и пронзительнее чувствовалась бесчеловечность царящей тут педагогической практики. Во всяком случае, контраст пластики и драматургии разителен, постоянно ощущается.

Простодушное волшебство сказки Погорельского в фильме начисто пропадает. На страницах сказки много таинственного, загадочного. По двору бродит не тривиальная наседка, а министр подземного королевства. Королевство помещается под полом дортуара. Мир за стенами пансиона тоже волшебен. В сказке заведение окружает забор, сколоченный из обшивки старого судна. В досках сохранилось множество отверстий от деревянных гвоздей-скреп. Алеше кажется, что дырки просверлила специально для него добрая волшебница. Когда-нибудь она придет к забору и «сквозь дырочку подаст ему игрушку или талисман, или письмецо от папеньки или маменьки, от которых не получал он давно никаких известий». Внешний мир для мальчика — источник радостных и волнующих неожиданностей. Герой Погорельского в этот мир смотрит доверчиво и открыто.

В фильме В. Греся по ту сторону забора несколько раз проходят солдаты. Обутые в такие же гетры, как и воспитанники, они четко печатают шаг под бравурный марш. Это самозабвенно радостные манекены. Они как бы представляют собой недалекое будущее прильнувших к забору мальчишек: их также вымуштруют, доведут до кондиции манекенов. И действительно — вскоре тот же марш накладывается на изображение гуляющих в строю воспитанников. Та же мелодия слышится в эпизодах стремительного восхождения Алеши к славе, когда его, знающего наизусть все своды законов и уложений, ведут демонстрировать обер-полицмейстеру и даже — императрице.

Мальчики знают цену своему заведению и ощущают уготованное им будущее. Один из

воспитанников — свободолюбец Мефодий, отворачиваясь от солдат, говорит Алеше: «Пойдем, я покажу тебе кое-что поинтереснее». Из окошка чердака они смотрят на безмолвную снежную равнину, кое-где покрытую кустарником. Пансион в фильме оказывается на пограничье двух миров: тюрьмы и воли. Воспитанники показаны как стихия, вольница. Бурлящая жизненная сила, подавляемая в пансионе, не находя разумного выхода, толкает мальчишек на бессмысленные проказы. Один из воспитанников, нахлобучив паричок и водрузив на нос очки, передразнивает батюшку, преподавателя закона божьего. От другого — рыжего и неуемного, еще не остывшего от беготни, требуют назвать всех двенадцать апостолов. По злокозненной подсказке тот брякает, что среди апостолов были Давид и Голиаф. События священной истории бесконечно далеки от его жизненных интересов, связанных с безобидной, бесхитростной мальчишеской суетой. Эту вольницу пансион и должен перемолоть, чтобы сорванцы вступили в жизнь обтесанными и приглаженными, готовыми ко всякого рода шагистике.

В темном царстве пансиона есть все-таки лучи света. Это Иван Карлович и Дефорж. Первый из них прекраснодушен и мягок, он верит в светлое будущее воспитанников и в то, что, став взрослыми, они будут с нежностью вспоминать пансион. В исполнении А. Филозова Иван Карлович как-то трогательно уютен. На его уроках сорванцы забывают о проказах. Совсем иную ноту привносит в фильм В. Гафт — Дефорж. В преподавателе французского как будто живет стремление все перемутить, перекувырнуть, перевернуть. Смешна лекция, которую Дефорж читает ученикам, тут же переводя на русский. «Ля ви»,— с иронической торжественностью произносит он и продолжает: «Жизнь. Она столь же коротка, как и это слово». Учитель высказывает свою мудрость, держа в руках убогий скелет мелкой зверюшки. Слово, столкнувшись с предметом, абсолютно ему не соответствующим, перекувыркивается, «фокусничает», «становится на голову».

Переряженные Иван Карлович с Дефоржем и верховодят в подземном королевстве. Старую сказку А. Погорельского с вновь придуманной линией учителей-чародеев связывает такой кадр: Иван Карлович важно стоит посреди двора, держа под мышкой черную курицу. Чернушка в сущности не нужна создателям фильма — долгое время они прекрасно без нее обходятся и вспоминают о ней где-то посредине сюжета, словно спохватившись.

Получается, что именно учителя дают мальчику волшебное зернышко, позволяющее знать все уроки, не уча их. Вероятно, увидев нежность, чистоту и беззащитность Алеши, сострадательные чародеи решили облегчить его участь. Мальчик может быстро завершить учебу и покинуть пансион-клетку. Расчет волшебников оказался глубоко неверен. В той действительности, что выстроена в картине, за мрачными стенами пансиона начинается нечто более страшное — мир самозабвенно марширующих автоматов. Чем скорее Алеша покинет клетку пансиона, тем скорее окажется там, в мире людей-автоматов.

Благодаря конопляному семечку Алеша быстро становится лучшим учеником. Он не понимает, что стал игрушкой, автоматом. Успехи портят его, делают, как и у Погорельского, самонадеянным, дерзким, непочтительным с учителями. И добрейший Иван Карлович вынужден наказать Ланского, чтобы привести воспитанника в чувство, вернуть к реальности. Чародею-учителю приходится исправлять свою ошибку. Учителей не страшит, что Алеша не выдержит наказания и выдаст своих благодетелей. Главное для них, чтобы мальчик, ставший автоматом, забавой, дезавтоматизировался, вернулся к своему естеству. Потому в сцене наказания педагоги, кажется, буквально вздыхают с облегчением.

Сказка А. Погорельского с подкупающей искренностью повествовала о том, как уходят сказки и вместе с ними отлетает детство. Фильм В. Греся о другом — о драматическом несовпадении реального и сказочного. Волшебные дары, которые достаются счастливцам в сказочном мире, в «нормальной» жизни счастья им не принесут, даже могут стать источником страданий.

Как видим, кинематографисты не охладели к сказке, напротив — сказка вызывает интерес, ее улучшают, совершенствуют, подвергают критическому осмыслению в свете современных веяний. Новые трактовки, как я пытался показать, изобретательны, забавны, остроумны. В рамках задач, поставленных перед собою авторами, фильмы, о которых велась речь, состоялись как художественные произведения, имеющие все основания претендовать на интерес детской аудитории. Одного только недостает на мой вкус — искреннего, простодушного наслаждения бесхитростными и трогательными сказочными перипетиями. Мы стали рассудочны и скептичны — бесхитростности мы чураемся. А может быть, все-таки стоит вернуться к сказке как она есть — к ее неисчерпаемой простоте?

Призыв вернуться к сказке совсем не означает, что ставить ее следует без всякой выдумки, перенося на экран один эпизод за другим и нигде не отступая от буквы. Выдумка, напротив, необходима, но выдумка особого рода: вытекающая из логики сказки.

Какой смысл хочу я вложить в эти слова — «логика сказки»? Мне могут возразить, что сама сказка нелогична, неправдоподобна, далеко отстоит от жизненных ситуаций, в которых есть эта самая разумная логика. Все это верно. Однако я говорю о совершенно иной логике. О той, что проявилась, скажем, в творчестве Александра Грина. Его книги стремились утолить извечную человеческую жажду, которую сам писатель назвал «зовом чудесного».

Дети обладают абсолютным слухом на него, они умеют выявить чудесное в самом привычном предмете, явлении, ситуации. И чтобы разговаривать с ними «на равных», экранная сказка должна обладать такими же свойствами. Иначе говоря — должна быть такой же выдумщицей, как и дети.

Вот тут и открывается основная трудность современной киносказки. Пути и приемы «выдумывания» автоматизировались, стали накатанными. Чудесное, как правило, отдано бутафории, реквизиту, пышным декорациям. Они-то, мол, и поразят детскую душу, они-то и воспримутся как чудеса. А если все-таки попробовать снять сказку без аляповатых хором, без пиротехники, без цветастых костюмов? Показать, например, что самая обычная для сказки, традиционная встреча с чудовищем совершается не для того, чтобы поразить кинематографическими эффектами, но чтобы зритель искренне и сильно п е р е ж и л чудо человеческого мужества, побеждающего невероятное хитроумие зла. Тут действительно потребуется выдумка — и самого высокого класса. И если экран сумеет потрясти юные души чудесами такого рода, сказка отблагодарит нас сторицею.

Ан. Вартанов

Вдохновение

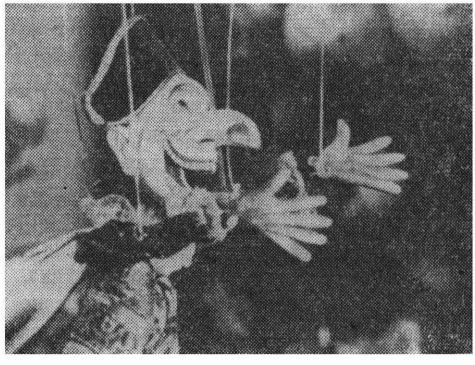
«БАЛАГАН» (по мотивам произведений Федерико Гарсиа Лорки)
Сценарий И. Гараниной, Л. Данильцева. Режиссер И. Гаранина. Оператор А. Виханский. Художники Л. Зеневич, Е Ливанова. Композитор С. Губайдулина. «Союзмультфильм», 1982.

Великому поэту Федерико Гарсиа Лорке, оставившему немалое драматическое наследие, не очень-то повезло на сцене. Его произведения не часто ставятся, а если и промелькнет случайно какая-нибудь из его вещей, то у внимательного зрителя (я уж не говорю о знатоках и поклонниках творчества Лорки) постановка нередко вызывает чувство неудовлетворенности: яркий и пряный мир поэтического театра, столь явственный и ясный на страницах книги, на подмостках чаще всего меркнет, теряет лучшие свои качества. Это обидно. Если большинство читателей знают стихи выдающегося поэта испанской революции, помнят о его трагической смерти от руки франкистов, то с его театром они, увы, практически не знакомы. Между тем

сам поэт считал свои драматические сочинения чуть ли не главным из того, что сделано им в искусстве.

Возможно, сложность воплощения драматургии Лорки связана с тем, что трудно уловимым оказывается самый дух его пьес, непростая метафорика предложенных художественных образов. По характеру своего дарования Лорка принадлежит к тому типу драматических авторов, успех которых в очень большой мере зависит от способности его интерпретаторов точно и полно воссоздавать эмоциональное напряжение, присущее каждому из его произведений. Касаясь исполнительских видов искусства — пения, танца, цирка, театра,— Лорка широко пользовался испанским термином «дуэнде». В буквальном своем значении слово это читается как «невидимка», «домовой», «призрак». Однако, когда речь идет об искусстве, Лорка вкладывает в него более широкий и глубокий смысл. «Я называю «дуэнде» в искусстве,— говорил поэт,— тот непостижимый ток, который является солью искусства, его корневой системой, чем-то вроде штопора, который проникает в глубину чувств аудитории... Явление «дуэнде» всегда означает ломку старых форм, неслыханную свежесть и полноту чувств, как будто раскрылась роза или свершилось чудо».

Скажу сразу: режиссер-мультипликатор Ида Гаранина, снявшая по мотивам произведений Лорки фильм «Балаган», ощутила главную особенность, присущую литературному первоисточнику. Конечно, создатели кукольной ленты не ставили и не могли ставить перед собой цели соперничать с литературой. Не стремились они и к тому, чтобы быть ее послушным пересказчиком. Средства кукольного фильма, присущий ему художественный язык — казалось бы, несколько «тяжеловесный» инструмент для экранизации произведений, не укладывающихся своим содержанием в простейшие мысли-выводы. Вместе с тем у современного мультипликационного искусства есть возможность говорить со зрителем на языке условном, который подчас позволяет взять «крепости», неприступные для других



«Балаган». Кадры из фильма

форм художественного творчества. Забегая вперед, могу сказать, что причина успеха Гараниной — в попадании в интонацию оригинала, в тонком и точном понимании его эмоционально-творческой сути.

Заимствовав сюжетные мотивы и характеры из «Балаганчика дона Кристобаля» и «Любви дона Перлимплина», создатели фильма должны были не утерять исходные художественные принципы. Законы кукольной двухчастевки требовали существенной переработки материала — сокращения его и одновременно концентрации авторского замысла. В решении этой задачи таилась реальная опасность, как это нередко бывает, упростить не только события, но и авторскую идею.

Надо заметить, что взятые кинематографистами пьесы Лорки при определенной близости положенного в их основу материала весьма несхожи по итоговой мысли. «Балаганчик дона Кристобаля», как определял сам автор, «шутейское действо для театра кукол», нарисованная резкими, подчас грубоватыми красками история женитьбы немолодого дона Кристобаля на юной Росите. Мать невесты, соблазнившись богатством жениха, выдает свою дочь без ее согласия и, конечно же, без любви. Расплатой за это становится неверность Роситы. «Любовь дона Перлимплина» написана не для кукол, а для живых актеров. Хоть автор и определил ее как «историю про счастье и беду, и любовь в саду в четырех лубочных картинках», в ней народный гротеск уступает место трагедии. Вроде бы исходная ситуация здесь та же, что и в «Балаганчике дона Кристобаля»: снова перед нами — юная красавица, выданная матерью против ее воли за богатого старика, снова откровенные измены с первого же дня. Однако дальнейшее развитие событий оказывается неожиданным. Недаром сам Лорка говорил, что «дон Перлимплин из всех мужчин на свете менее всего заслуживает звания «рогоносец».

Названные пьесы отличает не только трактовка главного героя. Различны в них и интонация, да и основная мысль. Первая из них высмеивает распространенный в буржуазной среде обычай «покупки» жены; жало сатиры направлено одновременно против жениха и тещи — двух участников торговой сделки. Во второй пьесе герой становится жертвой своего заблуждения. Не понимая, что стал участником характерного для его среды коммерческого акта, он ждал от юной жены взаимности, но не нашел ее. И в отчаянной борьбе со столь привычным для буржуазных нравов адюльтером предпринял шаг, означающий для него смерть.

Если бы И. Гаранина со своим соавтором по сценарию Л. Данильцевым обратилась лишь к «Балаганчику дона Кристобаля», такой выбор я посчитал бы вполне закономерным. Тут, как говорится, сама литература, обращенная к театру кукол, приглашает кукольный кинематограф к дерзанию. Но другая пьеса... Она, на первый взгляд, кажется совершенно не соответствующей языку мультипликации. Мы привыкли подобные драматические ситуации воспринимать в форме романа или же психологического игрового фильма, но отнюдь не мультипликации.

Впрочем, сказанное мною относится, вероятно, к тому пониманию возможных границ мультипликационного экранного творчества, которое сформировалось в более ранние времена: сегодня отдельные мастера мультипликации дерзают вторгаться в области, дотоле этому искусству недоступные. Первыми такой «прорыв» совершили представители рисованного фильма. Теперь к ним, как видим, присоединяются и их коллеги-кукольники.

Авторы сценария не убоялись посягнуть на целостность произведений, созданных рукой известного писателя, соединив в едином сюжете две истории, рассказанные в разных пьесах (в первой половине ленты преобладают ситуации «Балаганчика дона Кристобаля», во второй — «Любви дона Перлимплина»). Собственно, события одной пьесы стали своеобразной экспозицией для развертывания сюжета второй.

При этом авторы «Балагана» отдавали себе отчет в том, что их герой, проживший в первой половине ленты жизнь дона Кристобаля, не сможет сразу, без всяких перемен продол-

жить свое существование в логике характера дона Перлимплина. Поэтому уже в финале первой истории — на стыке двух сюжетов — они вводят новые по отношению к литературному первоисточнику мотивации. У Лорки дон Кристобаль, узнав об изменах своей жены, бьет ее нещадно. В фильме, став рогоносцем, дон Кристобаль, напротив, страдает сам. Бурно и темпераментно переживая свое несчастье, он начинает крушить все вокруг, в том числе веревки и колесики, которыми двигают марионеток в балагане. Эта сценарная находка, обнажая прием, относится, на мой взгляд, к числу важнейших авторских удач. Здесь нужно отметить, что первая половина фильма представлена как спектакль в театре кукол (так, впрочем, и написано у Лорки): слышен гул зрительного зала, крики балаганных зазывал, видна сложная машинерия закулисья. Взрыв дона Кристобаля знаменует не только конец одного периода жизни героя, но и решительный стилистический слом в киноповествовании. До сих пор рассказ велся в духе грубоватого площадного действа, народного балагана, не допускающего психологические изыски и подробности. Вслед за Лоркой авторы отчетливо проводят законы «театра в театре», когда действо, происходящее на экране, подается остраненно, с ироничным ко всему показанному отношением со стороны рассказчиков. И мы прекрасно понимаем, что характеры персонажей откровенно шаржированы, что недогадливость дона Кристобаля невероятна, а масштабы любовных приключений Роситы явно преувеличены. Впрочем, так и должно быть, ибо все герои этой истории в прямом и в переносном смысле слова куклы, которые движутся по прихоти людей, дергающих ниточки в театре марионеток.

И вдруг «театр» кончается: интонация повествования меняется, характеры обретают глубину. Мы начинаем проникаться сочувствием к человеку, к его внутренней трагедии. Общие планы, где видны целиком фигурки, а нередко и движущие их механизмы, сменяют крупные планы героев.

Знаю, что резкий слом в стилистике ленты приводит в недоумение некоторых зрителей: они считают, что «швы» между двумя пьесами Лорки становятся слишком уж очевидными, что правильнее было бы ограничиться какой-либо одной из двух пьес. Вряд ли такой упрек справедлив. Возможно, с традиционной точки зрения большая строгость авторов в выборе сюжета — либо комедийный, либо трагический — была бы более уместна. Однако уверен, в этом случае трагедия экранного дона Кристобаля не прозвучала бы во второй половине ленты так пронзительно.

Вспомним, что сам Лорка предостерегал своих читателей от прямолинейных суждений о своем герое. Он считал, что «его (Перлимплина.— *А. В.*) воображение разбужено чудовищной изменой жены, и тогда он сам наставляет рога всем женщинам, какие только есть». Чтобы раскрыть смысл этих слов писателя, следует напомнить то неожиданное сюжетное решение, которым завершается пьеса «Любовь дона Перлимплина». Герой, мучимый любовью и ревностью, возбуждает у Белисы жгучий интерес к некоему молодому человеку, который периодически появляется в их саду и пишет ей волнующие воображение письма. Белиса признается мужу, что никак не может увидеть лица того, кого так сильно полюбила. Очень скоро читатели догадываются, что письма эти пишет сам Перлимплин; он же проходит по саду, закутавшись в плащ. В таком повороте событий Лорка стремится подчеркнуть психологически тонкую и очень важную для понимания своего героя мысль: в возникновении любви Белисы к таинственному незнакомцу — победа самого Перлимплина, «победа мечты и страданья». Но этим поэт не ограничивается: он находит следующий поразительный драматургический ход. «Я помог полюбить,— решает Перлимплин,— а теперь помогу и оплакать». Он решает убить прекрасного юношу. «Хорошо. Раз ты так горячо его любишь,— говорит он жене,— я хочу, чтобы он оставался с тобою всегда. И чтоб был он навеки твоим, я придумал хорошее средство: в это сердце галантное нож я вонжу».

Страшный и в то же время поразитель-

ный по своей трагедийной красоте план! Когда Белиса видит в своем саду раненого незнакомца, закутанного в красный плащ, она понимает, что ее нелюбимый муж выполнил свою угрозу. Она искренне оплакивает «юношу», но в последний момент обнаруживает, что под плащом находится сам Перлимплин. Белиса у Лорки так и не осознает истинной причины поступка мужа. Решение его слишком неожиданно, да и способности Белисы в понимании сложных материй не столь уж велики.

Сценаристы «Балагана» не рискнули на усложненную мотивировку поступка Перлимплина — Кристобаля: это могло бы усложнить и без того непростой язык ленты. Вероятно, потому гибель Кристобаля в финале немного походит на самоубийство отчаявшегося рогоносца. Маска (скульптор Л. Сошинская), которую Смерть снимает с его лица, воспринимается зрителем как своеобразная художественная метафора, допускающая несколько толкований.

Кстати, о маске. Она стала уже любимым приемом Гараниной. Вспомним «Бедную Лизу», где режиссера привлекла та же, в сущности, тема возвышенной и трагической любви. Желая максимально отойти от характерной для персонажей кукольных фильмов психологической невыразительности лиц, Гаранина широко использовала маски, надетые как на лица живых актеров, так и на лица кукол. Это помогало ей пронзительнее и мощнее выразить доминанту чувств, владеющих литературными героями.

В «Балагане» Гаранина сделала следующий шаг: она отделила маску от лица героя, позволила ей обрести самостоятельную жизнь. Найденный еще на сценарной стадии разработки сюжета мотив маски, которого, надо заметить, у Лорки нет, оказался на редкость емким, стал своеобразным художественным символом происшедшей на наших глазах трагедии.

Интересна, исполнена свободного полета фантазии работа художников-постановщиков Е. Ливановой и Л. Зеневич.

Знойная Испания, с ее яркостью пластических контрастов и красок, воссоздана в фильме чаще всего полунамеками. От этого, впрочем, она не теряет в своей конкретности: просто создатели ленты сдерживают себя в желании живописать подробности фона, придавая первостепенное значение разворачивающимся событиям.

В первой половине фильма режиссер и художники, вполне в духе театральной эстетики, не боятся смелых трансформаций самих сценических подмостков балагана. Перед нами возникают то небольшая площадь города, на которой стоит дом Роситы, то арена для корриды, то громадная супружеская кровать в доме Кристобаля, куда один за другим заходят (а однажды даже засзжают верхом!) любовники его жены. Народный колорит пьесы Лорки во многом создается грубоватым крестьянским говором, подчас даже скабрезными словечками. В авторском вступлении и заключении Лорка объясняется с читателем и зрителем по этому поводу, заявляя, что примененные им вульгаризмы необходимы для создания подлинной атмосферы происходящего. Фильм как альтернативу грубоватости выражений предлагает постановочное решение, где подмостки балаганного театра превращены в супружескую кровать. Персонажи, свободно шагающие по сцене-кровати, становятся пластическим парафразом словесных просторечий и вульгаризмов.

Вся первая половина картины, выполненная в стиле народного гротеска, полна того «вольного» сочного юмора, что присущ шумной аудитории балагана. Во второй части ленты преобладают лирические, романтические краски. Активно входит в произведение и живет в нем тема сада — испанского сада, без которого немыслимо существование поэтического мира Лорки.

Сад показан в фильме лаконично, как и все остальное. Как главные его черты, из которых складывается целостный облик, выделены прихотливо вьющиеся и уходящие вдаль зубчатые стены и яркие плоды деревьев. Стены своей формой, рельефом, подчеркивающим холмистый ландшафт, бурым цветом кирпичной кладки как бы дополняют характеристи-

ку тех, кто тут живет. Еще более активно проходят через ленту образные мотивы, связанные с плодами испанского сада. Вряд ли следует говорить о том, что́ значат для Лорки и его поэзии такие темы, как «апельсиновая роща» или «роща олив»: образы эти столь часто повторяются в его творчестве, что стали уже своеобразными символами. И. Гаранина неожиданно и тонко переосмысливает излюбленные для Лорки мотивы. Так, апельсины в фильме обретают несколько несхожих значений. То они выглядывают гигантскими плодами из-под внезапно опавших лепестков громадных цветов. То — в серебристом освещении — становятся лунами, в золотистом — сияют, как яркое южное солнце.

Меняющийся в зависимости от освещения облик предметов,— характерная черта воссоздаваемого в «Балагане» мира. В достижении этого эффекта большая заслуга принадлежит оператору А. Виханскому, постоянному соавтору И. Гараниной в ее последних работах. К сожалению, об операторах мультипликационного кино критика пишет до обидного мало. Более того, многие критики полагают, что и писать-то здесь не о чем: художники, мол, вместе с режиссером создают пластический мир фильма, а оператору остается лишь добросовестно перенести его на пленку. Сегодня эти старые представления рушатся. В особенности если речь идет об объемном мире кукольных фильмов, а также в связи с тем, что образная структура мультипликационной ленты все больше заимствует у игрового кино распространенные ныне средства пластической выразительности: длинные планы, глубинные мизансцены, съемки с движения. Помню, как поразили меня в предыдущей совместной картине И. Гараниной и А. Виханского кадры, снятые во время катания Лизы на качелях: мир был увиден ее глазами. Подобные виртуозные съемки не редкость и для их новой работы. А. Виханский удивительно точно совмещает в кадре предметы, которые призваны показать фрагменты реальности, с тем, что рождено воображением. В «Балагане» это, например, театр марионеток с настоящими техническими приспособлениями, с одной стороны, и детально разработанным действием, разворачивающимся на его сцене,— с другой.

При переходе от первой половины фильма ко второй меняется и сама манера съемок. Я уже говорил, что на смену общим планам приходят крупные. Но этим дело не ограничивается: Виханский меняет даже оптику съемок и характер освещения. В романтических сценах преобладает импрессионистская нерезкость изображения, в трагических — берут верх плотные и жесткие краски, нарисованные контрастным, «рембрандтовским» светом.

Я выделил из соавторов Иды Гараниной вслед за художниками и скульптором оператора, хотя, наверное, следовало бы такое же внимание уделить и всем остальным: композитору С. Губайдулиной, звукооператору В. Бабушкину, исполнителю роли дона Кристобаля Ролану Быкову (уверен, что эта работа надолго останется в ряду лучших творческих достижений актера).

Мне не довелось беседовать с участниками творческой группы «Балагана», однако, думаю, не ошибусь, сказав, что все создатели фильма работали с подъемом. Сложность и новизна задачи вдохновляли их, и в творчестве каждого было достигнуто состояние, названное Лоркой «дуэнде». Но самый большой вклад в общее дело принадлежит, конечно, И. Гараниной. Не только потому, что по праву режиссера она возглавляла группу и направляла ее творческие усилия. Особая заслуга И. Гараниной состоит в принципиальной последовательности ее поисков. «Балаган», вслед за «Бедной Лизой», означает смелое обращение кукольной мультипликации к высокой литературе, к воссозданию человеческих характеров, попытку средствами кукольного фильма освоить жанр трагедии. В этих своих начинаниях И. Гаранина, на мой взгляд, достигла успеха.

И. Иванов-Вано

Встреча с Пушкиным

За долгие годы работы в жанре мультипликационной сказки мною накоплен значительный опыт. Однако всякий раз, готовясь к новой работе, вновь и вновь ощущаешь, какие неиспользованные еще резервы таит в себе постоянно развивающееся искусство экранной мультипликации.

Я давно думал о постановке полнометражного фильма по «Сказке о царе Салтане» Александра Сергеевича Пушкина. Для меня, режиссера, работающего в мультипликации, заманчивым представляется таящееся в сказке изобразительное богатство текста, та особая полнота художественного вымысла, которая свойственна поэзии Пушкина. Мне кажется, что, занимаясь искусством мультипликации, пройти мимо Пушкина просто невозможно. В свое время были созданы фильмы по «Сказке о рыбаке и рыбке», «Сказке о золотом петушке». В моем активе — фильм по «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях». Но то, что уже сделано, заставляет с еще большей энергией продолжать поиски путей образного выражения на экране пушкинского слова, пушкинской мысли, пушкинской поэзии. Хочется вслед за поэтом воскликнуть: «Что за прелесть эти сказки...»! Вспомните, сколько и в «Царе Салтане» волшебных превращений, напряженных перипетий сюжета, сочных, неоднозначных характеров, красочных деталей повествования, романтики и юмора. Кажется, будто эта сказка просто создана для мультипликации. Меня привлекает гуманистический пафос этого произведения, то, что в нем раскрываются лучшие черты национального характера: верность, благородство, великодушие, любовь к родине, к жизни, к людям, к родной природе.

Как все это донести до зрителя? С самого начала работы над фильмом «Сказка о царе Салтане» у нас с моим соавтором и давним другом — художником и режиссером Львом Мильчиным — появилось желание изобразительно решить картину в духе произведений таких художников, как В. Васнецов, И. Билибин, Е. Поленова. Речь, разумеется, идет не о буквальном копировании, ведь мультипликация диктует какие-то свои законы. Но важно определить общий характер стиля в экранизации сказочной темы. Не случайно в конце XIX — начале XX века, когда на выставках появились работы художников-станковистов, посвященные образам русского фольклора и старины, они буквально поразили зрителей своей былинной мощью, монументальностью и в то же время декоративностью, тщательностью проработки деталей. Мощный слой народных традиций, на которых основывалась эта живопись, позволил ей сказать новое слово в искусстве. Недаром А. Бенуа в одной из своих статей отмечал особое обаяние акварелей Е. Поленовой: «Они так своеобразны по краскам, полны такой непосредственности, такой свежести и наивности, что, глядя на них, невольно восстают в памяти годы собственного детства...»

Национальная сказочная традиция, русское прикладное искусство меня всегда волновали. Я глубоко убежден, что сила нашей советской экранной мультипликации в том, что она всегда опиралась на достижения национальной культуры и искусства. В этом ее самобытность, в этом и причины успеха на мировом экране. Ибо сказка, по справедливому замечанию К. Паустовского, «не ведает преград ни во времени, ни в пространстве».

Уже полтораста лет живут сказки Александра Сергеевича Пушкина. Думаю, что нет такого человека, который в детстве не познакомился хотя бы с одной из них. Пушкинская сказка становится спутником нашей жизни. И у каждого складывается свое представление о героях, свое видение событий. Каждый по-своему рисует в воображении и царевну-Лебедь, и белочку, которая грызет орешки с золотой скорлупой, и богатырей с их дядькой Черномором... Большая ответственность лежит на художнике, обратившемся к широкоизвестному классическому произведению. Нужна повышенная

требовательность к себе, строгость в выборе выразительных средств.

Приведу только один пример из практики работы над замыслом «Сказки о царе Салтане». Нас с Мильчиным всегда прельщало старинное русское иконописное искусство, особенно фресковая живопись. Мы хотели, используя широкоэкранную форму, создать нечто вроде триптиха, что позволило бы нам увеличить емкость изображения, показывая несколько событий одновременно. Но когда мы вплотную подошли к разработке изобразительного решения фильма, орнаментального, декоративного, пышного, пришлось отказаться от задуманной формы. Мы поняли, что прием, эффектный сам по себе, не вписывается в наш замысел, уводит в сторону и будет только отвлекать зрителя. И было решено перейти на более детальный и четкий монтаж, последовательно развивающий повествование.

В рисованной мультипликации съемка зачастую является лишь фиксацией на пленке готовых, отработанных художником-постановщиком рисунков, в которых заложено все — композиция кадра, движение, монтажные переходы. И киносъемка это делает явным. Сравнительно легко держать в голове все нюансы образа будущего фильма, когда его объем не превышает обычного в мультипликации объема одной-двух частей. Труднее сохранить единство стиля в полнометражной рисованной картине (нет нужды пояснять сложности технологического процесса, во время которого каждый рисунок попадает в десятки разных рук).

Во время разработки режиссерского сценария мы с Львом Мильчиным сделали свыше шестисот картинок-кадров раскадровки, которые, несмотря на небольшой размер, обнаруживают, на мой взгляд, не только общие принципы композиции, но и наметки типажей героев и декораций фонов будущего фильма. Все это рождалось за рабочим столом, в живом общении, в спорах... Особенно важно зафиксировать в рисунках какие-то находки в решении динамичных сцен. Так, на мой взгляд, мы удачно задумали эпизод суматохи в горнице, когда шмель жалит Бабариху. Это должна быть очень смешная сцена с множеством комических пассажей.

Работа над раскадровкой заняла у нас много времени, она трудоемкая, сложная, но творчески необходимая. Потом она будет, так сказать, путеводной нитью Ариадны в лабиринте производственного периода.

Для меня важно добиться слитности поэтического текста с экранным действием, и не только с действием, но и с образностью, выразительностью рисунка. Поэтому мы и обратились к творчеству больших художников, иллюстрировавших русские народные и классические сказки. Огромное значение в раскрытии мультипликационного образа имеет и музыка. Музыкальная партитура фильма, разработанная композитором М. Мееровичем, основана на классике — на произведениях Н. Римского-Корсакова и И. Стравинского.

Пушкинский текст будет постоянно звучать с экрана — и из уст героев фильма, и от лица рассказчика-чтеца. Единственное, чем мы рискнули дополнить действие, — это вводом в отдельные эпизоды русских народных песен — лирических, величальных, шуточно-скоморошьих... Ведь известно, что Александр Сергеевич очень любил русские народные песни, собирал их. Да и сам напевный строй пушкинского стиха близок интонациям народного песенного и сказочного творчества.

Надо заметить, что чисто литературные особенности сказки создают для нас определенные трудности. Композиция ее периодична: три раза совершают свое путешествие корабельщики, три раза превращается Гвидон — в комара, муху, шмеля... В работе над сценарием мы придумали несколько приемов, которые, как мне кажется, позволят нам, сохранив пушкинскую интонацию, удержать зрительское внимание. Долго не могли найти финала — уж очень хотелось наказать злодеек Бабариху да ткачиху с поварихой... Но пушкинский финал не превзойден по своей мудрости. Здесь с особой силой звучит тема человечности и доброты (правда, не без лукавого юмористического оттенка). И мы по-пушкински простили завистниц...

Создавая фильм-зрелище, увлекательно показывающий на экране то, о чем рассказывается в сказке, мы предполагаем воздействовать не только на фантазию и воображение ребенка. В нашу задачу входит воспитывать его вкус, приближать к пониманию традиций народного изобразительного творчества. О значении фильмов-сказок впрямую говорится в постановлении ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». И мультипликация, обращаясь к классике, я глубоко убежден, будет способствовать развитию сказочного жанра, столь любимого нашими детьми.

Вспомните, К. И. Чуковский видел цель сказочников в том, чтобы какой угодно ценой воспитать в ребенке человечность — эту дивную способность человека волноваться чужим несчастьем, радоваться радостям другого, переживая чужую судьбу, как свою.

Таким сказочником был Пушкин. Его сказки будут всегда с увлечением читать дети. Да и не только дети. Радость встречи с ними доступна всем. В этом истинная народность творчества нашего замечательного поэта.

Интервью вела Е. Никиткина

Ролан Быков

Ищу и мучаюсь

Однажды я ехал в такси. Водитель узнал меня. В разговоре речь зашла о детском кино. «Прочитал недавно книгу Владимира Железникова «Всего-то несколько дней...»,— сказал шофер, — вот о чем надо ставить фильм». Ну, надо же! Я как раз ехал на студию, где должны были утверждать сценарий «Чучело», написанный мною по этой повести...

Повесть писателя В. Железникова была напечатана в прошлом году в журнале «Пионер», потом вышла отдельным изданием, переиздавалась. Она имела и имеет успех, получила премию имени А. Гайдара, право на ее публикацию приобрели 26 стран. Однако не сам факт успеха повести Железникова — история, рассказанная в ней, точнее — проблема, увиденная писателем в этой истории, заставила меня отложить в сторону три своих сценария, три выношенных замысла. Я оставил автобиографический фильм «Мама, война», сказку-трилогию, я отложил сценарий с ролью для себя, которую всю жизнь ждал, так и не дождался и решил написать сам... Я бросился писать сценарий. Я понял, что должен это сделать немедленно! Это необходимо, это заказ времени.

Что же меня так взволновало?

Картина, которую я готовлюсь снимать, — это картина о столкновении духовности, нравственности, доброты с безнравственностью, злом, жестокостью. В повести В. Железникова впервые, пожалуй, в нашей литературе я столкнулся с отражением такого явления, как детская жестокость. Должен сказать, что о самом явлении я много думал еще до прочтения повести и как человек, и как отец, и как ведущий телепередач «Спор-клуб». Я получал немало писем, которые касались именно этой проблемы, в которых высказывались по этому поводу боль и тревога. И когда в руках оказалась книга, впрямую поднимающая ту же тему, незамедлительно возникло решение дать ей экранную жизнь. Фильм должен прозвучать как призыв к чуткости, к душевности. Картина — в итоге — о победе добра над злом. Нам нужно воспитывать своих детей именно на том, что есть мир добра, мир любви, есть душа.

Действие происходит в старом русском городке, на берегу Оки. Городок за свою историю пережил не одно бедствие: татарское нашествие, войну 1812 года, первую мировую, Великую Отечественную. В этом городке и живут Бессольцевы, вернее, последние из рода Бессольцевых: Николай Николаевич и его внучка Лена — героиня фильма. Любой пересказ упрощает содержание вещи, неизбежно делает ее прямолинейнее — прибегаю к краткому изложению сюжета только для того, чтобы прояснить характер разворачивающихся в фильме событий.

... В шестой класс пришла новенькая — Лена Бессольцева. Ее тут же прозвали «Чучело», стали смеяться над ней. А она не понимала, что над ней смеются, думала, что одноклассники — хорошие, веселые ребята — просто любят пошутить. Ей сразу понравился лидер класса Дима Сомов. Она считает его своим хорошим другом. И вот случилось так, что Димка, как честный человек, вынужден был сказать учительнице о причине ухода всего класса с урока. Класс был сурово наказан. Димка таким образом оказался предателем. И тогда Лена взяла вину на себя. Ее начинают жестоко травить: мало того, что объявляют бойкот — сжигают ее чучело на костре! Димка же, хотя и клянется Лене в том, что сам скажет правду, не находит в себе силы и мужества, чем убивает у девочки веру в него, в его дружбу, веру в любовь, а шире — в хороших, добрых людей. Лена бунтует против класса, и в результате они с дедушкой уезжают из города.

Я потрясен образом девочки. Это поразительный характер, это не просто личность, которая вообще важна в ребенке, а к р у п н а я л и ч н о с т ь. Для меня образ героини — нечто среднее между князем Мышкиным и вольтеровским Простодушным. Она так же ранима, как князь Мышкин, так же светла, как Простодушный. Она отличается особой добротой сердца, удивительной чистотой и внутренней силой. Она, что называется, святая душа. Лена Бессольцева совсем не глупая девочка, но она верит во все, она верующая, в людей верящая. Моя героиня действительно тот человек, которого можно проверять знаменитым гофмановским стеклышком из «Повелителя блох»: что думает, то и говорит.

В фильме мало что будет понятно без рассказа о роде Бессольцевых. Сценарий я сделал так, что фамилия Бессольцевых ведет свое начало с времен татарского нашествия, создания русского государства. Духовность, которая заложена в юной героине,— это русская традиция, национальная традиция. Фундамент ее — в истории страны, в истории народа, а персонифицирована она, эта традиция, в семье Бессольцевых. В Леночке — последней из рода Бессольцевых — продолжается эта доброта, эта духовность, эта чистота.

Эти качества мы должны воспитывать в наших детях и при этом сами должны учиться любить. Какие жестокие явления жизни мы ни наблюдаем, мир все равно жив добротой и чистотой. И моя картина поэтому не будет погружена в жестокую атмосферу, ибо тогда фильм получится плоским, однобоким, бедным по мысли.

Открытие писателя В. Железникова состоит в том, что в его повести показаны обычные, нормальные дети. Они не какие-то моральные уроды, не садисты, им кажется, что они борются за правое дело — наказывают предательство. Разобраться в ошибке ребят — вещь непростая. Легче всего — обвинить кого-то. А все гораздо сложнее. Дети до самого конца не поймут, *что* произошло. А когда поймут — не возьмут в толк, *как* это могло произойти. И растеряны, глубоко *потрясены* случившимся. Поэтому я и хочу вообще снять вопрос вины, поиск виноватого и наказание виновного. Дети виноваты лишь в данном, конкретном случае. А речь идет не о частном просчете, не об отдельной ошибке — о проблеме, связанной прежде всего с критерием нравственности. Вот почему мне так важно показать осознание самими ребятами своего поступка. Я хотел бы снять катарсис. Снять это потрясение, эти лица, эту паузу...

Когда Бессольцевы уезжают, их провожает военным маршем оркестр. Линия оркестра введена мной в сценарий и играет для меня как для режиссера важную роль. Это лейтмотив картины, своеобразный поэтический образ. Таким поэтическим образом в «Айболите» были комики и трагики, в «Скрипке» — музыканты.

На протяжении всего фильма в пустом, почти не посещаемом осеннем парке репетирует оркестр военной музыкальной школы. Молодым стриженым ребятам очень импонирует стриженая девочка, которую они провожают. Лена стрижется как бы в знак протеста, бросая вызов одноклассникам. Эти будущие мужчины, которые надевают солдатскую форму, вызывают у меня чувство глубокого уважения и гордости. Они с детства знают, что такое долг перед самим собой и перед Родиной. Они — защитники. Эта благородная тема — защита ранимого существа, защита души — сверхзадача моей картины.

Сейчас идет подготовительный период. Идет творческий поиск. Я не могу со всей определенностью сказать, что для меня сейчас более важно, а что — менее. Для меня все важно, все живо, все подчиняется своей логике, ясность возникает при взаимодействии всех элементов фильма. Период интереснейший, но о нем труднее всего говорить, касаясь процесса, смысла исканий. Легче всего отразить его в репортаже о том, что происходит на съемочной площадке, как ищут детей — исполнителей ролей, как, просмотрев 10 тысяч ребят, теряешь надежду найти героиню — Леночку Бессольцеву... Она может быть и в Омске, и в Томске, и на Урале, и за Уралом, а может быть, где-то рядом, в Москве, но пока ее нет... Очень трудно узнать — она это или не она. Ведь литературная запись облика моей героини сопротивляется эстетике кинематографа: она написана некрасивой (хочу посмотреть на того режиссера, который сделает свою героиню некрасивой!). Да, она должна быть некрасивой в той мере, в какой эта некрасивость прочтется как сюжет, но она должна быть очаровательной.

Это совершенно новая для меня работа. Картины, которые я снял до сих пор, — комедии, принципиально комедии и в первую очередь комедии. «Чучело» — картина драматическая. Ее жанр диктуется не только самим материалом, но и потребностью выходить в детском кино на те рубежи, которые требует от нас современность. Если сегодня мы будем подходить к искусству о детях и для детей со старыми мерками — а проблемы действительность выдвигает новые, — мы сильно отстанем от жизни.

Понятие «детское кино» должно быть дифференцировано. Оно может быть детской забавой, может и должно быть детской школой, может находиться на пересечении интересов детей и родителей... Но во всех случаях художник обязан быть взволнован детьми, детством.

Нужна ли моя картина детям? Надеюсь, что очень. Нужна ли она взрослым? Думаю, что очень, но прежде всего — как родителям.

Потому я снова ищу и снова мучаюсь.

Каждый день прихожу на студию «Мосфильм» с тайной надеждой: а вдруг сегодня наконец увижу свою Лену Бессольцеву...

Интервью вела Е. Сергеева

Юрий Чулюкин

Трудно быть ребенком

Фильм «Не хочу быть взрослым» адресован и детям, и взрослым. Надеюсь, что каждая возрастная категория зрителей найдет в фильме свое. Ребятам достанется веселое и озорное, а что касается взрослых (особенно молодых родителей), то их хотелось бы заставить не только смеяться, но и размышлять над некоторыми современными проблемами воспитания.

В семье Павлика, героя нашего нового фильма, сложилась довольно типичная для сегодняшних молодых семей ситуация. Модные педагогические теории, тренировка физической силы, интеллектуальные упражнения — все в невообразимых объемах взваливают на мальчика родители, не понимая, что лишают его при этом главного — детства. Правда, эти родители, идущие в ногу со временем, научились веско аргументировать свои установки жизненной необходимостью. Например, мама Катя считает, что мышцы, напор и боевой характер в жизни решают все, а папа Дима утверждает, что главное в жизни — обладать широкой эрудицией, позволяющей решать без заминки... сложнейшие кроссворды. Но никакая йога, никакая интеллектуальная муштра не способны отбить у шестилетнего мальчугана охоту играть со своими сверстниками и жить нормальной детской жизнью. Ведь дети, хотя и развиваются по-разному — одни бойкие и сообразительные, другие задумчивые и мечтательные, третьи энергичные и волевые, все очень похожи друг на друга способностью смотреть на мир широко открытыми глазами, готовностью жадно впитывать, познавать жизнь.

На мой взгляд, задача взрослых состоит в том, чтобы помочь ребенку в прямом общении с реальностью.

В нашем фильме герою повезло. В жизни Павлика по ходу сюжета появляется человек, для которого такое прямое общение с реальностью — естественное и непреложное условие нормального детского существования. Человек этот — бабушка. Бабушка Павлика — самая обыкновенная «несовременная» бабушка, которой абсолютно не понятна, чужда педагогическая изощренность молодых родителей. К чему все их премудрости, когда рядом речка, лес, сад. И бабушка, сообразно своим представлениям о воспитании, меняет спланированный «от и до» распорядок дня внука, отпуская его играть с ребятами «хоть на весь день». Правда, Павлик, избавившись от изрядно поднадоевшего ему интеллектуального прессинга и первый раз в жизни оставшись без опеки, не сумел оправдать доверие бабушки. Жажда непосредственного познания мира толкает нашего шестилетнего героя на отчаянный поступок — «путешествие» из Звенигорода, где живет бабушка, в Москву. Но так ли уж в этом непредвиденном исчезновении Павлика виновата бабушка? Не большая ли здесь «заслуга» его родителей?

В Москве Павлика ждут многочисленные и разнообразные приключения, но, как ни странно, вырвавшись на волю, он, к своему величайшему удивлению, не раз встретится здесь с людьми, которые окажутся «заодно» с родителями нашего героя. В этом смысле ключевой является сцена на телевидении. Попадая на телестудию, маленький беглец с ученым видом читает лекцию о том, как следует беречь нервную систему, вызывая у собравшихся, среди которых есть даже настоящий профессор, самое серьезное и почтительное отношение. Затем в результате небольшой путаницы, о которой зрители узнают из фильма, наш Павлик оказывается и перед объективом телекамеры, что, конечно, не смутит героя: ведь у него такой запас знаний... Ему есть чем удивить зрителей.

Павлик демонстрирует все те черты, что присущи нормальному вундеркинду, которым могут гордиться родители. И мама Катя с папой Димой действительно гордятся своим ребенком, а еще больше — плодами своей педагогической практики. Увидев сына по телевизору, они, не слишком удивившись его неожиданному появлению на экране, самозабвенно упиваются познаниями своего «натренированного» дитища. Один только Павлик не радуется своим успехам. В финале картины он воскликнет: «Не хочу быть взрослым!» Последние отчаянные его слова и вынесены в название фильма.

Впрочем, здесь пора, наверное, напомнить, что наш фильм не драма из жизни дошкольников, а все-таки комедия, допускающая выдумку, фантазию, преувеличение. Многое из того, о чем мы расскажем в картине, наверное, и не случалось на самом деле. С помощью иро-

нии, смеха, гротеска мы пытаемся рассказать о перегибах в воспитании, порой мешающих сегодня не только детям, но и самим родителям.

Задача наша не обличать, а лишь предостеречь, напомнить ту простую истину, что дети есть дети. Поэтому особенно важно выдержать верную жанровую интонацию. И здесь мне как режиссеру необыкновенно помогают исполнители главных ролей. Наталья Варлей, играющая маму Катю, и Евгений Стеблов в роли папы Димы тонко передают ту меру отстранения, ярко выражают то «игровое» начало, которые были так необходимы образному строю картины. Надо сказать, что не подвел нас и шестилетний Кирилл Головко — исполнитель роли Павлика. Правда, работая с ним, я даже усомнился — так ли уж не правы родители Павлика. Чего только не приходится постигать Кириллу вместе со своим героем во время работы над фильмом, а ему хоть бы что. Одним словом, ребенком Кирилл быть не перестал...

Может возникнуть вопрос: почему после остросюжетной героико-приключенческой ленты о гражданской войне «Поговорим, брат...» я вдруг обратился к такой картине, как «Не хочу быть взрослым»? Постараюсь объяснить столь резкое на первый взгляд жанрово-тематическое переключение. Я не считаю, что новая работа «увела» меня в сторону от предыдущих картин. Дело ведь не в возрасте героя. Если говорить по существу, то в своих картинах (в том числе в двух последних по времени работах) меня, прежде всего, занимал процесс формирования личности.

Я уверен, что кинематограф в немалой степени может помочь воспитанию. Особенно зрителям юным, которые с огромным доверием относятся к экранным персонажам. Важно только оправдать это доверие, не обмануть ожидания. Мне кажется, что современный юный зритель не верит идеализированному герою, изрекающему дидактические прописи. Пусть герой будет даже не во всем безупречен (как и зритель), но именно эта изначальная небезупречность и может заставить зрителя поверить в героя и вместе с ним пройти определенный путь самопознания. А ведь такой путь проходит и наш маленький Павлик. Для меня очевидно, что зритель воспитывается только тогда, когда кино не пытается воспитывать его «в лоб». Назидательность, поучительность должны естественно вытекать из повествования. Когда назидательность спрятана в живой ткани образов, когда поучительность органически вплетена в занимательное, зрелищное повествование, тогда кино — это относится и к детскому кино — поистине может многое.

Интервью вел Б. Беленкин

Динара Асанова

Вырастить человека

Фильм, который я сейчас снимаю, называется «Пацаны». Сценарий его написал Юрий Клепиков. Работа над «Пацанами» для меня не просто возвращение к детской теме — это попытка по-новому, по-иному поставить проблемы воспитания подрастающего поколения. Интонация разговора со зрителем задана здесь не первыми моими «детскими» лентами, а фильмами, посвященными острым социальным темам, которые я

делала уже после картины «Ключ без права передачи», — «Беда», «Жена ушла», «Никудышная»... Картину «Пацаны» я ставлю в этот же ряд, она — о «трудных» детях.

...Почти пятнадцать лет назад молодой ленинградец Сергей Алексеев собрал «уличных» мальчишек из тех, кто состоял на учете в детских комнатах милиции, и увез их на лето на «необитаемый» остров. Ребята таким образом получали возможность отдохнуть и, главное, попробовать себя в делах более полезных, нежели битье лампочек в подъездах и приставание к прохожим. Эксперимент удался. Большинство ребят усвоили урок доброты, справедливости, человечности, преподанный им. Они узнали радость осмысленного труда, они почувствовали, что своими руками могут делать полезные дела.

Ленинградские кинодокументалисты сняли тогда фильм о питомцах Алексеева, который так и назывался — «Трудные дети». Я видела этот фильм, сделанный режиссером Михаилом Литвяковым, — в нем есть понимание тех проблем, с которыми мы встречались, приступая к работе над «Пацанами»,

и главное, верно уловлена суть отношений между взрослыми и этими маленькими (несмотря на их высокий рост) «изгоями», с которыми не смогли управиться ни школа, ни семья. Я побывала и в самом лагере, созданном Алексеевым. Лагерь называется «Прометей». Так же он называется и в киносценарии. Были у нас и встречи с юристами, социологами, я сидела в судах и, конечно же, не раз говорила с ребятами, о которых расскажет будущий фильм, с теми, ради которых и Клепиков, и я решились на эту архетрудную работу.

Почему одни дети растут на радость родителям, друзьям, всем нам, а другие приносят столько волнений, беспокойств, более того — бед и горя? Ответ на этот вопрос ищут педагоги, врачи, ученые и, разумеется, художники.

Конечно, фильм не снимает проблему, и задача наша даже не в том, чтобы просто привлечь к ней внимание — внимания как раз хватает. Предложить готовый рецепт перевоспитания «трудных» тоже не в наших силах. А вот вызвать будущих зрителей на серьезные размышления о том, как найти пути, ключ к сердцам «трудных» подростков, — на это мы всерьез рассчитываем.

В основе сценария Ю. Клепикова — документальный материал, реальные человеческие судьбы. При этом мы не пытаемся воспроизвести конкретные факты из жизни «Прометея» и его основателя, хотя, естественно, совпадения неизбежны. Мы не хотим, что называется, сгущать краски. События, о которых расскажет фильм, и без того суровы уже в силу того, что мы говорим о «трудных» детях. Гораздо важнее для нас — и в этом, думается, будет состоять искомая художественная правда — выявить и донести до зрителя то позитивное, творческое, что было в начинании Алексеева и таких, как он, что принесло этому начинанию успех, что спасало многих «трудных»!

Подлинный «Прометей» находится неподалеку от места наших съемок, в том же Приозерском районе Ленинградской области, и нужно сказать, что после ухода Алексеева в нем произошло немало перемен. Сейчас это образцовый, прекрасно оборудованный трудовой лагерь со множеством построек. Но, к сожалению, из атмосферы его жизни ушло что-то важное. Может быть, оттого, что не руками ребят он создан и они не чувствуют здесь себя хозяевами? Может быть, форма, как это нередко бывает, одолела содержание? В нашем фильме мы пытаемся воссоздать дух лучших «прометеевских» лет, поры его становления и роста.

Главную взрослую роль, начальника лагеря Антона, играет Валерий Приемыхов, с которым меня связывает давняя творческая дружба. В фильме «Жена ушла» он сыграл центральную мужскую роль, «Никудышная» поставлена по его сценарию. Другие взрослые роли — матерей наших героев — играют Екатерина Васильева и Лидия Федосеева-Шукшина. Оператор Ю. Векслер, художники Н. Васильева и В. Светозаров. Все это люди, с которыми я работаю не первый раз, с которыми мы уже нашли общий язык. Я считаю такое постоянство очень важным для создания в группе атмосферы взаимопонимания, доверия, а для нынешнего фильма такая атмосфера необходима вдвойне, ибо с нами работают более ста ребят и среди них почти треть — тех самых «трудных».

Детей мы искали долго. Мы хотели выявить среди «трудных» ребят талантливых, с искрой, что называется. И мне кажется, нам это удалось. Лично мне все наши исполнители интересны, каждый по-своему. И нам очень хотелось бы, чтобы они были интересны и будущему зрителю.

Верная своему стремлению к импровизации — а иначе с детьми, убеждена в этом, работать нельзя — я в этой картине собираюсь даже предоставить им слово, не запланированное сценарием. Это будет коллективное интервью на тему «я и мир». Как они представляют себе жизнь и себя в ней, что они ждут от жизни, кем хотят стать? Вот в самых общих чертах круг вопросов, который будет им предложен. Надо сказать, что прекрасной особенностью клепиковских сценариев является наличие в них простора, воздуха, который позволяет режиссеру легко дышать в рамках данной драматургии. Импровизация в фильмах по сценариям Ю. Клепикова естественна и органична, более того, она им необходима. Задумка наша интересная, но все будет зависеть от того, насколько ребята будут нам во всем доверять.

Признаюсь, что начало нашего знакомства было не очень обнадеживающим, и — буду откровенной до конца — не по вине ребят. Естественно, что такой своеобразный контингент исполнителей нелегко заманить на съемки, и ассистенты мои, видимо, рисовали им райскую жизнь. Во всяком случае, через несколько часов после прибытия на место человек по имени Андрей, ставший впоследствии любимцем группы, обнаружил некоторое несоответствие действительности тому, что было обещано. Вывод его был кратким и нелицеприятным: «Опять наврали». В чем дело? Оказывается, сулили бильярд и баскетбол — ни того, ни другого не оказалось. Мелочь, пустяк — да, но наврали. И факт этот представляется мне той самой каплей, которая вбирает в себя океан.

Естественная этика не позволяет мне рассказать здесь биографию наших пацанов. Но поверьте, что почти всегда не сами они виноваты в том, что их жизнь сложилась так, а не иначе.

Съемки закончатся, ребята вернутся к своей обычной жизни. И если хоть кто-то из них задумается о своем будущем, хоть кому-то встреча с нами поможет стать человеком, мы будем этому рады так же, как удаче фильма. Ибо это будет означать, что мы были с ними по-настоящему правдивы, а именно в правде, в честности по отношению к ним со стороны взрослых для них шанс, выход. Об этом в работе мы должны помнить постоянно. И не только мы, и не только в работе... Занятые собою, своими заботами, своей жизнью, мы не должны забывать о том, что рядом с нами, в соседнем подъезде, доме, на соседней улице, может быть, живет уже обиженный на жизнь, на окружающих маленький человек, которому нужна наша помощь, который ждет этой помощи.

Наш «детский» фильм обращен прежде всего к взрослым. Хотя надеемся, что его будет смотреть и детская аудитория. И если у вас после фильма защемит сердце, если, выйдя из зала, вы не сможете сразу переключиться на сторонний разговор, мы будем считать свою задачу выполненной.

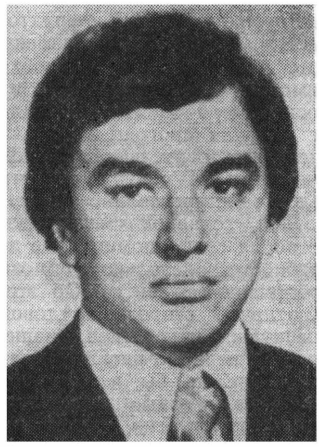
Наши дети, даже если они и «трудные», — это наши дети. Мы за них отвечаем.

Интервью вел М. Дорфман

Ахрор Акбарходжаев

Необходимые уроки

Моим дебютом в «большом» кино был фильм «Ясные ключи», поставленный по сценарию Джасура Исхакова «Кто крадет редиску». Юный герой фильма семиклассник Ильхам Исмаилов летние каникулы проводит в одном из узбекских кишлаков. Здесь он знакомится со стариком садоводом Хамракулом, и знакомство это оказывает большое влияние на мальчика. Роль Хамракула исполнил замечательный актер Хикмат Латыпов, который очень помог мне каким-то особым умением налаживать контакты с детьми. Наверное, не все удалось в этой картине, но намерения наши были серьезны: хотелось показать, как формируется в ребенке личность, как взрослые влияют на становление его мировоззрения.



Нам важно было утвердить ту нехитрую, но, увы, столь часто не принимаемую во внимание истину, что любое педагогическое воздействие на ребенка, всякая попытка проникнуть в его внутренний мир сопряжены с необходимостью безоговорочно признать самостоятельную ценность этого внутреннего мира. Мы, взрослые, способны научить детей лишь в том случае, если сами будем у них учиться. Только признавая в ребенке — и не на словах, а на деле, равного, можно войти с ним в полноценный двусторонний контакт. В противном случае все даже самые благие наши намерения обернутся пустоцветом. Точка зрения, высказанная в назидательной, поучающей интонации, не способна проникнуть в сознание ребенка так же, как и в сознание взрослого. Ребенок в этом смысле всегда обнаруживает даже бóльшую замкнутость и неприступность.

Все эти рассуждения послужили как бы той почвой, на которой вырос характер Хамракула — человека, понимающего ребенка, умеющего ценить достоинства его детского мировосприятия. Для Хамракула все это дело естественное, не требующее особых внутренних затрат. Естественность в общении с ребенком, с детьми вообще, и позволяет Хамракулу легко завоевать доверие Ильхама, подружиться с ним.

В новом фильме «Уроки на завтра», к съемкам которого я приступил, действие также происходит в кишлаке под Ташкентом. В центре внимания — взаимоотношения учителя, приехавшего из города преподавать в сельской школе, с детьми, со своим классом.

Сценарий картины написал выпускник нашей сценарной мастерской Мурат Мухамад Дост. Это его первая работа. Меня сценарий заинтересовал и характером главного героя, молодого учителя Самади, и комплексом вопросов, в нем затронутых. Сталкиваются не только разные точки зрения на воспитание детей — разные жизненные позиции членов небольшого педагогического коллектива. Так что хотя наш фильм и посвящен детям, героями его будут, наряду с подростками, и взрослые.

Преподаватель физики Музаффар Самади получает самый трудный класс, от которого отказались куда более опытные коллеги. Ему, человеку от природы мягкому, спокойному, не умеющему даже голос повысить, достается самый крепкий «орешек». И все же Самади по-

коряет ребят. Покоряет добротой, справедливостью, своим отношением к жизни. Они становятся друзьями и союзниками — класс и учитель. Для педагога — это высшая награда. Для учеников — большое счастье иметь рядом взрослого друга, человека, который тебя понимает. Я хочу показать в картине, как непросто найти путь к сердцу подростка, тем более когда перед тобой не один человек — целый коллектив.

Надеюсь, что в нашем фильме остро прозвучит тема трудового воспитания подростков в условиях сельской жизни. Специфика ситуации, в которой находится сельская школа в Средней Азии, диктует особые формы ее отношений с сельскохозяйственным производством. Дело в том, что село постоянно нуждается в помощи школьников — нужны рабочие руки, чтобы вовремя и без потерь убрать урожай овощей и фруктов, хлопка. И школа неизменно идет навстречу такой необходимости. Но порою это наносит ущерб занятиям, страдает учебная программа, снижается образовательный уровень учащихся. И получается, что село, заинтересованное в грамотной, толковой смене, удовлетворяя свои сиюминутные потребности, невольно тормозит собственное развитие. Об этой, негативной стороне трудового воспитания подростков в нашем регионе недавно писала «Правда». Хотелось бы, чтобы проблема эта, впервые затронутая в кинодраматургии, убедительно прозвучала с экрана, привлекла к себе внимание зрителей и общественности.

В узбекском кино для детей и подростков, где традиционно преобладает романтическая трактовка характеров и среды, успехов немало — достаточно вспомнить фильмы Шухрата Аббасова, Эльёра Ишмухамедова, Дамира Салимова, Камары Камаловой. Вместе с тем некоторые фильмы грешат описательностью, иллюстративностью. Углублять тематику, расширять круг вопросов, волнующих сегодня нашу общественность, самих детей, их родителей и воспитателей — эта задача стоит сейчас перед теми, кто занимается в Узбекистане кинематографом для детей. «Детская тема» не есть нечто стерильное, изолированное от жизни со всеми ее проблемами. Напротив, «детская тема» представляется мне перекрестком острых социальных и психологических проблем, осмысление которых необычайно важно для жизни общества, озабоченного своим будущим.

Интервью вел Д. Михайлов

Новые книги о кино

Андреев Ф. Иван Переверзев. М., «Искусство». 1982 (Серия «Мастера советского театра и кино»). 176 с. 25 000 экз. 75 к.

Гращенкова И. Н. Советская кинорежиссура. История и современность. Проблемы и имена. М., «Знание». 1982. 119 с. 40 000 экз. 40 к.

Дубровский Э. Остановись, мгновение! Очерки драматургии неигрового фильма. М., «Искусство», 1982. 150 с. 3000 экз. 65 к.

Караганов А. Киноискусство в борьбе идей. 2-е издание, доработанное и дополненное. М. Издательство политической литературы. 1982. 239 с. 10 000 экз. 50 к.

Комов Ю. Голливуд без маски. М., «Искусство». 1982 (Серия «Империализм: события, факты, документы»). 207 с. 50 000 экз. 95 к.

Ржешевский А. Г. Жизнь. Кино. Сост. И. Л. Долинский. М., «Искусство». 1982. (Серия «Кинематографическое наследие»). 382 с. 25 300 экз. 1 р. 60 к.

Чирков Б. П. ...Азорские острова. 2-е издание, дополненное. М., «Советская Россия». 1982. 287 с. 75 000 экз. 1 р. 30 к.

«Вам и не снилось...» — слово зрителю

Существуют фильмы, чье появление вызывает в зрительской аудитории такой долговременный резонанс, что возникает потребность выявить природу этого резонанса, обратившись к впечатлениям самих зрителей.

Фильм Ильи Фрэза «Вам и не снилось...», поставленный на Киностудии имени М. Горького, вышел на экраны кинотеатров почти два года назад, но поток зрительских писем, адресованных его создателям — кинорежиссеру; автору одноименной повести, послужившей основой экранизации, Галине Щербаковой; исполнителям главных ролей Татьяне Аксюте и Никите Михайловскому, — не иссякает. Такая горячая реакция в первую очередь свидетельствует о том, что авторы фильма сумели с глубоким пониманием психологии юных ответить на духовные запросы молодежной аудитории, на ее никогда не ослабевающую потребность в нравственном идеале, зримым воплощением которого в картине стала возвышенная любовь героев. Судя по зрительским откликам (а их количество насчитывается не десятками, не сотнями, а тысячами), фильм отвечает одной из благороднейших миссий искусства: он помогает зрителю в утверждении созидательной силы любви, ее ни с чем не сравнимой способности делать человека духовно чище и богаче, щедрее и бескорыстнее. В свое время статья Л. Кузнецовой «Любовь всегда права?» (см. «Искусство кино», 1981, № 7), носившая открыто дискуссионный характер и представлявшая по жанру социально-психологический этюд, ориентировала читателя не столько на спор о художественных достоинствах картины, которые сомнений не вызывали, сколько на рассуждения о социальном феномене «подростковой любви», как известно, послужившем основой для сюжетов многих произведений искусства самых разных времен. Такой ракурс, выбранный автором статьи, способствовал расширению проблемных границ непрекращающейся дискуссии о фильме. Однако представление о воздействии фильма на киноаудиторию будет неполным, если не учесть мнения зрителей, которые подчас ничуть не менее интересны, чем суждения профессионального литератора.

Вот мы и сочли нужным дать сегодня слово читателям журнала — зрителям картины, в том числе и тем, которые и намеренно, и случайно вступают в спор с точкой зрения автора опубликованной на наших страницах статьи.

●

«Фильм стал для меня дорогим и сокровенно личным, я держу его у себя глубоко в душе, и все мои мысли подсознательно обращаются к нему. Фильм оказывает моральную поддержку, вселяет оптимизм, уверенность, надежду. Я просто не могу «выйти из фильма», находясь под его впечатлением. Музыка А. Рыбникова чудесная, она создает ощущаемую везде атмосферу фильма».

В. Соболев, Пенза

«Фильм мы смотрели всем классом. После него ребята стали еще дружнее. Посоветовали родителям посмотреть этот фильм. И мы от лица родителей выражаем глубокую благодарность создателям этого фильма».

Средняя школа № 7, 8 «Л», г. Николаев

«Этот фильм — проверка, испытание для всех, кто любит. Я оказалась свидетельницей

разговора двух немолодых женщин, умудренных жизненным опытом, и они с горечью осуждали мать Романа. Во всем фильме удивительная искренность чувств. Не чувствуется, что это фильм! Кажется, что кто-то словно поднял невидимую завесу и подсмотрел за чужими судьбами».

Т. Головлева (по поручению 20 девушек из общежития)

«Мне нравится фильм «Вам и не снилось...», и я считаю его чувства правдивыми. И девочка в нем такая душевно тонкая. Приятно видеть благородных людей, способных понимать другого и прожить его чувствами. Но что-то в этом фильме настораживает. Наверное, обстановка в доме Кати. Она должна быть проще. А тут показана такая шикарная жизнь, что невольно думаешь, что у героев слишком «тыл» обеспечен, а на этом фоне происходят такие жгучие страдания».

Наташа Косенко, Москва

«Хотя мне 19 лет, и учусь я в университете, но я много «любви» уже повидала и ни во что не верю. А этот фильм, как маленький лучик в моем «темном подземелье любви». Я ходила на этот фильм трижды и, наверное, ещу пойду».

И. С., Чебоксары

«Этот фильм не праздник любви (какой уж тут праздник!»), это скорее симфония любви, любви всеобъемлющей и преодолевающей на пути все преграды, получившей независимость и ставшей от этого еще чище, выше, восторженней».

Гуля Галимова, пос. Лянгасово Кировской области

«Тема в принципе не новая, но рассказана история как-то очень по-доброму — просто и умно. По-моему, хорошо еще то, что здесь нет отрицательных персонажей — да, они ошибаются, и ошибаются порой сильно, но все делается из самых лучших побуждений — какой матери не хочется, чтобы сыну было хорошо. Даже директора школы можно понять. Да, она консерватор, но это тоже обусловлено. Я не занимаюсь всепрощением, нет, просто нужно постараться понять каждого. И уметь не только осуждать».

А. Порохова, Калининград

«Наконец поставлен первый «интеллигентный» фильм о моих сверстниках, о любви. Удивителен дуэт Романа и Кати. Между ними протянулись духовные нити. Это такое родство душ, мыслей. Они владеют огромным богатством: истинной любовью, не знающей фальши.

Ощущение, испытанное мною, можно сравнить только с соприкосновением с творчеством моих любимых поэтов: М. Цветаевой, А. Ахматовой, Д. Кедрина. Спасибо вам, что вы отбросили все пошлое, ненужное, наносное, увидели главное, то, что по-настоящему волнует людей всех возрастов, без чего нет полноты жизни».

Рита Бунина, г. Видное Московской области

«Я записал на магнитофонную пленку фонограмму фильма и теперь каждый вечер слушаю фильм от начала и до конца. В училище говорят, что я дурак, сентиментальный лопух. А я не обращаю на них никакого внимания. Не знаю почему, но мне очень хорошо, когда я думаю об этом фильме. Я понял, что, кроме всех забот, кроме долгов и обязанностей, есть еще самое дорогое, самое непонятное — любовь»

Л. Сомов, Донецк

«Они просто-напросто романов начитались, фильмов насмотрелись и от старших кое-что слышали, вот и все, вот и вся ихняя «любовь». Я уверен в том, что ваши герои Катя и Рома не умеют любить так, как Ромео и Джульетта, Тахир и Зухра, у современной молодежи чувства слабые. Любовь требует жертв, а ваши герои на это не способны, как и не способны объяснить, что такое любовь. От ихней любви все народные суды переполнены — то разводы, то алименты. Преж-

де чем объясняться в любви, надо смотреть вперед, а любовь однобокой не бывает, а также иждивенческой. Настоящая любовь — это семья, а если семья, то ее надо уметь содержать, надо уметь работать и уметь готовить... Вы сильно заблуждаетесь во взрослых, что они порой ранят любовь, вот вы возьмите и докажите, а точнее, заверьте, что у ваших героев любовь до смерти...»

А. Д. К., 5? года

«Если кто-нибудь скажет, что такая любовь, которая показана в фильме, бывает только в кино, то этот человек либо ничего не понял, либо просто никогда не любил. Хочется обратиться к бабушкам и дедушкам, а также школьным учителям: «Будьте осторожны с влюбленными, не торопитесь с выводами, постарайтесь понять их и помочь им. Не спугните это прекраснейшее чувство — любовь!»

Сергей Ефалов, Москва

«Зачем я пишу? Наверное, затем, чтобы вы знали, что еще один человек еще раз обрел все ту же веру и надежду в счастье, в хороших людей, в то, что счастья надо не только добиться, но и заслужить его».

Алла Никитина, Челябинск

«Вокруг основной линии взаимоотношений самих юных героев строятся многочисленные сюжетные линии, которые тоже очень важны. Рассказ о несложившейся любви учительницы, история взаимоотношений родителей геров, где тоже имела место любовь, своеобразно оттеняют основную линию. В отношении к такому чувству, как любовь, проявляются различные характеры людей, в картине даже эпизодические персонажи наделены яркими характеристиками и играют большую роль в ее строении».

А. Калашников, Москва

«Глубокое чувство в фильме «Вам и не снилось...» не вписывается по-настоящему в жизнь, хотя в фильме есть и школа, и родители. В жизни все немного иначе, а тут уж очень идиллически. Даже в мелочах. У нас, например, хороший класс, но если бы пришла новенькая, ее не приняли бы так радушно, чтобы это был самый счастливый день в ее жизни. Счастье ее первого дня чрезмерно. Мы бы приняли ее суровей. Есть ведь всегда настороженность к незнакомому человеку. А бывает так, что среда и враждебна, и завистлива, и зла. А здесь не жизнь, а праздник».

Лена Глебова, Москва

«Вокруг фильма не смолкают споры, мнения о нем самые противоречивые. Говорят и о невозможности такой любви в реальной жизни, и об излишней сентиментальности, и о преувеличениях, и — с другой стороны — о вере в существование подобного чувства. Я же скажу, хоть и не силен в кинокритике, что сюжет фильма нисколько не идеализирован, как считают некоторые, нет здесь никаких преувеличений — такая любовь есть! И не только есть, а именно такой она и должна быть — не боящейся никаких преград».

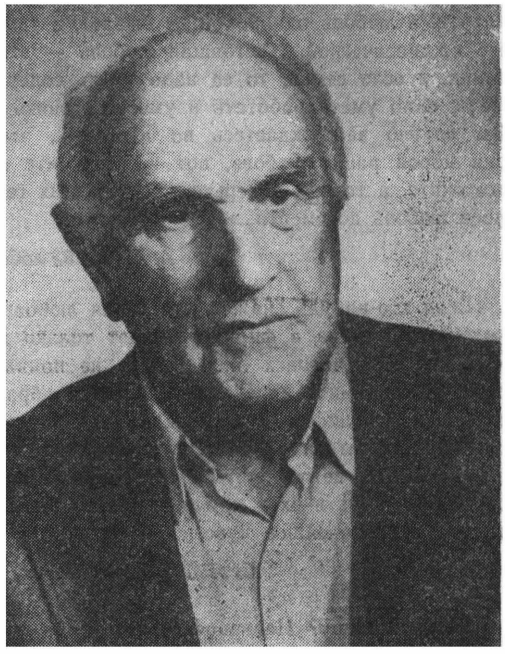
Володя Дексбах, Ленинград

«Мне ваш фильм — как огромный подарок. Такие фильмы, как «Я вас любил...», «Сто дней после детства», «Спасатель», «Вам и не снилось...», помогают мне жить».

Е. Илюхина

К 85-летию Н. И. Лебедева

Рыцарь детского кино



Когда их переодели в военную форму и выстроили во дворе Политехнического института, что за Финляндским вокзалом, командир сказал:

— Товарищи! Вам сейчас выдадут винтовки, и мы отправимся на правый берег Невы. Враг рвется к Ленинграду. Он стремится форсировать Неву, чтобы соединиться с финнами. Если это произойдет, наш родной город окажется отрезанным от страны. Мы должны встать у него на пути. Все звания отменяются, если таковые у кого-нибудь были. Ленинграду сейчас нужны солдаты...

Так ветеран гражданской войны, воентехник второго ранга запаса Николай Иванович Лебедев, постановщик известных фильмов «Солдатский сын», «Детство маршала», «На луну без пересадки», «Федька», «Наездник из Кабарды», стал солдатом Великой Отечественной.

...Паренек рос в рабочей семье, закончил вначале двухклассную школу, потом ремесленное училище. Еще будучи учащимся, читал нелегальную литературу, свел знакомство с молодыми рабочими, боровшимися против царизма. Поэтому революцию принял как нечто должное, свое. Участвовал в выдворении хозяев со стекольного завода в Гусь-Хрустальном, на который был назначен комиссаром по труду.

А в 1918 году с товарищами ушел добровольцем в Красную Армию. Прошел три фронта: бил Колчака на Восточном, бил беляков под Царицином на Юго-Восточном, гнал с предгорьев Кавказа — на Северо-Кавказском. Командовал автомотоциклетной ротой, затем стал политработником.

Но всегда рядом было искусство. В юности пел в хоре, участвовал в любительских спектаклях, а в армии руководил солдатской самодеятельностью.

В 1921 году Лебедев демобилизовался — и вот он уже в Петрограде, в Институте экранных искусств. Снимался в ролях рабочего в «Степане Халтурине» у А. Ивановского, машиниста Рязанцева в «Соперниках» у С. Шишко, механика Кожуры в «Турбине № 3» у С. Тимошенко, учителя Пала Палыча в «Третьей молодости» у В. Шмидтгофа. Вот где ему пригодился опыт работы механиком, мастером.

Любопытно, что в именном указателе твор-

ческих работников советского кино третьего тома аннотированного каталога «Советские художественные фильмы» Лебедев-актер и Лебедев-режиссер даны раздельно, будто это два разных человека с совпадающими инициалами.

Ученичество в режиссуре длилось недолго. Он был помощником режиссера на фильмах «Право на жизнь» П. Петрова-Бытова и «Черный парус» С. Юткевича. В 1930 году руководство студии доверило ему первую самостоятельную постановку — «Настоящие охотники». Случайно это был сценарий, рассчитанный на зрителей юного возраста. Но режиссер нашел здесь свое призвание.

В предвоенный период наиболее интересными были его картины, в которые он вкладывал свой непосредственный жизненный опыт: «Солдатский сын» (1932), «Детство маршала» (1938).

Но наиболее ярким фильмом той поры, отразившим военное прошлое Н. Лебедева, стал «Федька», который критика быстро окрестила «детским «Чапаевым».

Лебедев давно мечтал снять картину о гражданской войне, о мальчишке, ставшем буденовцем. Искал сценарий, писателя, который мог бы его написать.

Адриан Пиотровский, художественный руководитель «Ленфильма», пригласил на студию литераторов разных городов. Вначале им показали последнюю картину Николая Лебедева «На луну без пересадки». Потом Пиотровский рассказал собравшимся о новом замысле режиссера и предложил подумать о сценарии на эту тему.

Среди приглашенных был и Д. Левин, автор книг «Десять вагонов», «Улица сапожников», «Вольные штаты Славичи». В нем-то Лебедев и нашел единомышленника: писателя интересовало становление личности в переломные моменты истории, героями его книг были подростки.

Началась работа над сценарием. Они встречались ежедневно, горячо обсуждая уже написанное, мечтая о дальнейшем. Лебедев говорил, что ему очень хочется, чтобы герой воевал на равных с бойцами, чтобы совершал подвиги... И чтобы звали его Федькой — в честь Федора Балашова, заводилы их автоотряда, шофера из Питера: он часто рассказывал бойцам, как подвозил рабочих и солдат к Зимнему, как брали дворец...

Сценарий был написан за семнадцать дней. Д. Левина включили в съемочную группу. Он присутствовал на всех съемках, выезжал в экспедиции. «Во время съемок приходят новые мысли, — рассказывает Николай Иванович, — и писались новые диалоги, возникали целые эпизоды. Все делали вместе... Когда вспоминаю нашу работу, вместе с радостным чувством возникает боль невозвратимой потери: Д. Левин погиб во время Великой Отечественной».

Картина вышла на экраны 23 февраля 1937 года, ко дню Красной Армии, и имела большой успех у зрителей разных возрастов. В брошюре, изданной к премьере, сценарист и режиссер писали: «На эту тему поставлено много картин, и уже выработалась некая традиция показа детей в гражданскую войну. Отчаянные герои, рыцари без страха, которые с первых же минут своего появления и до конца совершают чудеса храбрости. Вспомним пленение детьми Махно в «Красных дьяволятах». Нам пришлось не только отказаться от этой традиции, но и ломать ее, бороться с ней. У нас было другое задание: показать живого человека, четырнадцатилетнего мальчишку, внезапно оказавшегося в совершенно необычной для него обстановке, показать постепенный его рост, становление человека, бойца Красной Армии». Свое намерение авторы последовательно воплотили в картине.

Анатолий Алексин писал, имея в виду героев картин Лебедева вообще и «Федьки» в частности: «...Беззаветная отвага юного героя гражданской войны воодушевляла тех, которые вскоре стали молодыми героями войны Отечественной. Да, именно на гайдаровских книгах и лебедевских кинокартинах воспитывались будущие Викторы Талалихины, Ульяны Громовы, Сережи Тюленины».

Николай Лебедев встал на защиту Родины. Встал вместе с героями своих фильмов.

В начале августа группа ленфильмовцев — Евгений Червяков, Юрий Музыкант, Максим

Руф, художник Виктор Савостин, Николай Лебедев и другие — пошла в народное ополчение. Недели две их готовили к боевым действиям. Потом было построение во дворе школы, которая стала казармой. Тем, кто имел отношение к искусству, приказано было выйти из строя. Им вернули паспорта.

Когда оставшиеся сомкнули ряды и последовала команда «Шагом марш!», Червяков незаметно пристроился на левый фланг. До сих пор Николаю Ивановичу помнится, как кадр фильма, фигура уходящего от них Евгения Червякова с поднятой в прощальном приветствии рукой в проеме арки ворот. Больше Евгения Червякова Лебедев никогда не увидит...

Ленфильмовцы продолжали осаждать военкомат. В середине сентября Н. Лебедева мобилизовали. Во второй половине октября он — солдат 7-го полка 20-й дивизии НКВД. Их часть расположили на седьмой переправе у Невской Дубровки, где шли особенно ожесточенные бои с противником. «Как я остался жив, не знаю, — говорит Николай Иванович.— Очень много людей отдали свои жизни, чтобы закрепиться на том берегу. Это было очень тяжелое время. Самое тяжкое за все время войны». В декабре их обескровленную дивизию отвели в Ленинград на переформировку. Он попал в политуправление 23-й армии. Стояли неподалеку от Осиновой рощи, где когда-то снимался у А. Ивановского в картине «Дворец и крепость». Организовывал концерты для бойцов, создал коллектив самодеятельности. Инсценировал и поставил рассказ Довженко, который был опубликован в газете.

В интервью, которое Николай Иванович давал мне в январе 1969 года, к годовщине снятия блокады, он рассказывал: «Все 900 дней я пробыл на Ленинградском фронте. По заданиям командования часто бывал в городе. Несколько картин накрепко запечатлелись в памяти. Я очень хорошо помню, как в начале весны 1942 года сотни женщин ломами скалывали почти метровый слой льда на Кировском проспекте. Худые, изможденные люди прибирали город. И в мае Ленинград был необычайно чистым и красивым. Это из последних сил сделали ленинградцы, сумели спасти город от эпидемий.

Однажды приехали в город на машине за взрывчаткой, склад которой находился в Пискаревке. У Балтийского вокзала встретили двух женщин, закутанных в платки — один нос торчал. Спросили у них, как проехать. Объяснили. «А вы куда?» — «На кладбище, маму хоронить». И вдруг я услышал слабый стон. «Но ведь она же живая!» «Сейчас живая, а в ночь все равно помрет. Мы лучше подождем на кладбище, чтобы похоронить ее по-человечески. А завтра у нас самих уже не будет сил для этого», — отвечала одна из женщин. Я кинулся к солдатам, что сидели в кузове. Собрали, сколько могли, хлеба. Передали женщинам».

После госпиталя, куда Н. Лебедев попал в связи с обострением язвы желудка (демобилизоваться отказался), он возвращается в свою часть. Выполнял боевые задания, был политработником, освобождал Выборг. Ему присвоили звание лейтенанта, наградили орденом Красной Звезды, медалью «За оборону Ленинграда». В октябре 1945 года Н. Лебедев демобилизовался и вернулся на студию.

Снимал фильмы «Счастливого плавания», «Навстречу жизни», «Честь товарища», «На переломе», «Мандат», «Андрейка», «Найди меня, Леня!». Когда ему попала в руки повесть Тамары Цинберг «Седьмая симфония», рассказывающая о блокадном Ленинграде, режиссер с большим волнением и с особой охотой взялся за ее постановку.

Но кое-что в повести не устраивало. Николай Иванович объяснял: «Мой любимый герой — мальчик или девочка 11—12 лет. В этом возрасте они еще дети в полном смысле этого слова, со своими шалостями, играми, и в то же время жизнь подчас жестоко врывается в их мир. Я люблю ставить их в такие условия, показывать эпоху через восприятие ребенка». Ему было необходимо, чтобы пятнадцатилетняя героиня повести «помолодела»: «Сама маленькая, а спасает еще меньшего ребенка. Потеряла родителей, очень голодала. И готова была уже умереть. Но когда у нее на руках оказался ребенок, то появилась от-

ветственность за него. Чтобы сохранить его жизнь, нужно было жить самой. Бороться за жизнь. Вот что нужно мне в сценарии». Замысел Николая Лебедева и сценариста Сократа Кары оправдался в полной мере. Именно такая постановка проблемы и взволновала зрителей.

Жюри по детским фильмам VI Московского международного кинофестиваля назвало «Зимнее утро» «самым добрым фильмом» и присудило ему Золотой приз. Член жюри итальянский писатель Джанни Родари писал в те счастливые для режиссера дни: «Есть в мире фильмы и более современные по форме, и более эффектные, что ли, я не спорю. Но в «Зимнем утре» присутствует, на мой взгляд, большая, серьезная проблема. Проблема необоримости добра, проблема стойкости, воли, самоотверженности — качеств, самых дорогих в человеке. Разговор обо всех этих серьезных вещах совершенно необходим современным детям, не знающим, что такое фашизм, что такое война. И очень важно, что об этих серьезных проблемах разговор в фильме ведется на языке, доступном и понятном детям. Николай Лебедев сумел это сделать, ничуть не принижая серьезности проблемы. Важным мне кажется здесь и то, что фильм этот, посвященный войне, построен не в стиле забавных приключений, которые, как мы знаем, нередко делают войну весьма привлекательным зрелищем в глазах ребят. Здесь же все внимание зрителей режиссер сосредоточивает на красоте человеческой, на силе его духа, что противостояло и противостоит фашизму. Словом, это, с моей точки зрения, лучший фильм детского фестиваля».

Более полувека ставит Николай Лебедев картины для детей, и в эти годы не только совершенствовалось профессиональное мастерство режиссера — его творческие интересы, зоркость художнического взгляда соответствовали характеру времени. Ведь у сегодняшних детей и подростков и уровень знаний выше, и кругозор шире, и запросы возросшие. И Николай Иванович Лебедев — подлинный рыцарь детского кино — всегда стремился глубоко знать и понимать, чем живут его юные друзья, чего они ждут от экрана. Он еще раз доказал это картиной «В моей смерти прошу винить Клаву К.», поставленной в содружестве с молодым режиссером Э. Ясаном: фильм нашел живой отклик у зрителей, получил общественное признание, отмечен Государственной премией РСФСР имени Н. К. Крупской, которую присуждают за произведения литературы и искусства, адресованные детям и юношеству.

В творчестве патриарха нашего детского кинематографа Николая Ивановича Лебедева отразились важнейшие события истории Советской страны. И сегодня, поздравляя Николая Ивановича с 85-летием, мы с благодарностью думаем о его крупном вкладе в дело воспитания подрастающего поколения и желаем неутомимому труженику доброго здоровья и новых творческих успехов.

Евгений Биневич

Елена Дангулова

Сопряжение

Если вы поставили перед собой задачу попытаться изучить процесс создания фильма без излишней журналистской спешки — детально, неторопливо, с полной отдачей всего своего времени, — эти неспешные аналитические ритмы разрушатся сами собой, как только вы минуете проходную «Мосфильма». Не торопясь по «Мосфильму» не походишь, здесь нужно выбирать другие жизненные ритмы, уже хотя бы потому, что из расстояний между монтажной, просмотровыми залами, съемочными павильонами, студией звукозаписи и вторым блоком, где находится штаб киногруппы «Красные колокола», за рабочий день неоднократных пробежек по всем этим точкам сложатся километры. Да плюс к тому добавьте, что кинематографический день сплошь и рядом начинается с рассвета и кончается глубокой ночью, и наоборот. Вот почему тех, кто находится в съемочном периоде, можно сразу же отличить уже хотя бы по тому, как они ходят: хочешь успеть многое — надо бегать.

— Где Бондарчук? У себя в кабинете.

— Только что был у себя. Значит, уже в павильоне: пошел смотреть интерьер.

— Где Бондарчук? В монтажной.

— Сергей Федорович не у вас?

— Ушел в зал звукозаписи.

...Зал звукозаписи. Дублируется «Мексика в огне». В «предбаннике», за пультом — главный звукооператор Юрий Михайлов. На табло прыгают в сумасшедшем ритме, сменяя друг друга в доли секунд, цифры — обозначения метража. За огромным окном — светящийся экран. Над дверью красным — предупреждение: «Идет звукозапись».

В зале загорается свет — теперь можно войти.

Бондарчук:

— Только что забраковал себя как актера. Попробовал дублировать «Мексику в огне», не получается.

За режиссерским столом — Игорь Дмитриевич Петров, тот самый второй режиссер «Мосфильма», о высоком профессионализме которого ходят легенды, — ас, как охарактеризовал его Бондарчук.

После нескольких дней довольно бестолковых пробежек по «Мосфильму» с магнитофоном, никого не приводящим в восторг, начинаю понимать, в чем секрет этого человека Игорь Дмитриевич, пожалуй, единственный из тех, с кем меня познакомил «Мосфильм», кто так открыт для общения, что непостижимым образом уживается с предельной занятостью режиссера: ни секунды вне работы. Петров умеет открывать людей. И потом, позднее, уже в Ленинграде, наблюдая за тем, как режиссер работает со статистами — а были сцены, в которых участвовало и по четырнадцать тысяч человек, — нельзя было не понять, что именно это свойство — свойство так воодушевленно и так по-доброму увлеченно открывать людей — и говорит о нем как о прирожденном режиссере, режиссере по призванию. И когда я после съемок спрашивала Игоря Дмитриевича, как ему это удается — с такой легкостью, так заразительно, обычно пишут: словно шутя, а тут на самом деле шутя, с бесконечными шутками в мегафон, заставлявшими грохотать площади и улицы Ленинграда от смеха тысяч и тысяч людей, мгновенно переходить на предельный серьез, так, что эти тысячи точно и с огромной готовностью выполняли любой его приказ, — он отвечал:

Продолжение. Начало см.: «ИК», 1982, № 10.

«Они понимают меня, я — их И в это время я действительно счастливый человек».

А тогда, во время первого знакомства с «Мосфильмом» я на себе испытала секрет его авторитета: атмосфера всеобщей раздраженной снисходительности к назойливости вопросов, всякий раз, что называется, невпопад, столь убедительно и остроумно высмеянной в нашей первой беседе Сергеем Федоровичем Бондарчуком, — эта атмосфера в киногруппе стала заметно меняться. Каждый, к кому приходилось обращаться, чтобы в результате была написана эта статья, был уже готов помочь чем только мог, почувствовав, что вопросы не лишены рационального зерна и задаются совсем не для удовлетворения вездесущего журналистского любопытства. Видимо, ушла моя неуверенность, естественное поначалу плюсование — качества, которыми страдают не только одни актеры, когда зажаты, но и все простые смертные. И произошло это не само собой, а во многом благодаря Игорю Дмитриевичу Петрову, секрет которого еще и в том, что он заставляет, буквально заставляет каждого, с кем сталкивается в работе, поверить в свои силы. Художники, гримеры, костюмеры, реквизиторы, рабочие — десятки и десятки людей самых разнообразных профессий на «Мосфильме» — друзья Петрова. За двадцать семь лет — а теперь разделите их на рабочие дни — они решали с ним ежечасно сотни вопросов, подчиненных одному — созданию фильма. И, наверное, Петров потому и считает себя счастливым человеком: он работает по призванию.

За свою многолетнюю деятельность на «Мосфильме» Игорь Петров работал с сильнейшими нашими режиссерами: начал с картины «Илья Муромец» с Александром Птушко; с Владимиром Петровым делали три картины — «Поединок», «Русский лес», «Накануне»; потом работа с Тарковским над «Андреем Рублевым»; любит вспоминать и очень интересно рассказывает о процессе работы над «Красной палаткой» с Михаилом Калатозовым; три широко известные картины Эльдара Рязанова — «Ирония судьбы», «Служебный роман» и «Гараж» создавались вместе с Петровым. И вот наконец работа над эпопеей Сергея Бондарчука «Красные колокола».

Узнав, что меня интересуют собранные киногруппой фото- и документальные материалы, Игорь Дмитриевич с готовностью согласился быть моим гидом.

Тому, кто бывал на «Мосфильме» в киногруппе «Красные колокола» в период создания фильма — в кабинете Сергея Бондарчука, в

«Красные колокола». Рабочий момент. С. Ф. Бондарчук и второй режиссер И. Д. Петров

актерской, — первое, что бросается в глаза, — это фотографии, фотографии, фотографии. На входящего они не производят впечатления музейно-иллюстративного, а как ничто другое помогают проникнуться рабочей атмосферой: за всем этим стоит увлеченный и кропотливый труд не одного года поисков, находок и обретений всей киногруппы. Но зачинщиками, заразившими киногруппу любовью к поиску документа, были Игорь Дмитриевич Петров и ассистент режиссера Галина Даниловна Чикирева со своими коллегами. Армия получилась сильной и вполне оснащенной, достаточно назвать Владимира Свербу — ассистента режиссера со знанием трех языков, великолепно владеющего фотокамерой, а это значит и перевод каких-то материалов, и пересъемка фотографий — проблемы, разрешимые силами самой киногруппы, если нужно сделать такую работу очень срочно, что называется, с листа.

Работа киногруппы по сбору документов — это десятки контактов с работниками крупнейших музеев истории и революции Москвы и Ленинграда, с консультантами Института марксизма-ленинизма, поиск материалов в Ленинской библиотеке, Исторической библиотеке, наконец, у букинистов. И ежедневный анализ, прорабатывание всего этого гигантского материала с Сергеем Федоровичем Бондарчуком. Удивительно ли, что они и в этой среде обрели друзей, болеющих за работу киногруппы «Красные колокола», с нетерпением ожидающих ее завершения — выхода в свет готового фильма.

Знакомство с документальным материалом начинается с кабинета Бондарчука.

Во всю стену — огромная афиша фильма «Война и мир», которому был присужден «Оскар» — высокая награда Американской киноакадемии.

Две фотографии М. А. Шолохова — на одной из них Шолохов снят с Бондарчуком.

Над письменным столом режиссера — портрет Льва Толстого. Прямо напротив — стенд, на нем крупным черным шрифтом толстовская цитата: «Художник для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием. Если он все нашел и все знает и учит, или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках».

На этой же стене — карандашный, довольно большой портрет Ленина. Поначалу он воспринимается как один из тех портретов Ленина, что встречаешь в каждом деловом кабинете, и не сразу понимаешь, что и этот портрет — тоже результат поиска, работы киногруппы над картиной. Это редчайший портрет. Он сделан художником Михаилом Шафраном непосредственно 25 октября 1917 года, во время заседания Петроградского Совета в Смольном.

Всмотримся в портрет и сравним его с описанием Ленина Джоном Ридом: «Невысокая, коренастая фигура с большой лысой, крепко посаженной головой и выпуклым лбом. Маленькие глаза, широкий нос, крупный благородный рот, массивный подбородок, чисто выбритый, но с уже проступающей бородкой, столь известной в прошлом и будущем».

И этот карандашный портрет нетрадиционен, Ленин на нем действительно лишь с чуть-чуть проступающей бородкой.

— Джон Рид дает словесный портрет — живое непосредственное впечатление, Михаил Шафран увидел Ленина на день раньше до Джона Рида. И в какие дни видели! — 25 и 26 октября, дни свершения революции. Вот почему эти два портрета: словесный и художественный, нам так важны для точного создания образа вождя. Ленин в это время был именно таким, а таким его еще никто и никогда на экране не показывал, — говорит Игорь Дмитриевич.

О жизни Владимира Ильича Ленина рассказывают 98 фотографий-портретов, а также альбом «Ленин в изобразительном искусстве».

Но больше всего киногруппа дорожит факсимиле небольшого альбома, оригинал которого хранится в кабинете Ленина в Кремле. Самодельный альбом сделан собственноручно Надеждой Константиновной Крупской: в нем собраны самые дорогие для нее ленинские фотографии.

Издание это Бондарчук показывает только сам, и хотя его кабинет практически всегда открыт для киногруппы, чтобы в любую минуту можно было обратиться к находящимся здесь фотоматериалам к фильму, эта книжечка-раскладыш хранится у него в столе, как самое дорогое и ценное.

Во всю стену в кабинете Бондарчука и по обеим стенам в актерской — фотографии известных большевиков. И это не просто портреты Свердлова, Сталина, Калинина, Луначарского, Коллонтай — все отобранные фотографии относятся к строго определенному времени, семнадцатому году, и под каждой подпись, уточняющая возраст. Не успеваю прочитать о возрасте, как его тут же называет Галина Даниловна: она все это помнит наизусть. Еще бы, ей нужно было подбирать актеров, и возрастная характеристика для нее не просто деталь, а одно из требований при выборе актеров.

...Члены ВРК — Военно-революционного комитета — Антонов-Овсеенко, Подвойский, Чудновский. Их словесные портреты — краткие и предельно точные — есть и у Джона Рида. А вот рабочие-большевики, самоотверженно укрывавшие Ленина после июльских событий и вплоть до 24 октября — Емельянов, Рахья, Павлов, члены их семей.

А рядом с десятками фотографий — фотопробы актеров в гриме. Сравниваешь подлинные снимки с фотопробами — бросается в глаза полное портретное совпадение, и невольно оцениваешь работу киногруппы, кропотливо подбиравшей актеров на эти роли по всему Советскому Союзу. А какое количество материалов: книг, статей, документов, выпущенных в разных странах о Джоне Риде или косвенно касающихся его биографии, было здесь переведено, чтобы потом нужная, дорогая деталь его биографии нашла свое отражение в кадрах будущего фильма.

Изучение времени. На столах у стен — объемистые альбомы, хранящиеся и в актерской, и в кабинете Бондарчука. На альбомах надписи: «Восставшая Мексика», «Десять дней, которые потрясли мир». Наконец, отдельные альбомы, целиком посвященные Владимиру Ильичу Ленину, Джону Риду. Здесь уже сотни и сотни фотографий.

Игорь Дмитриевич показывает альбомы к «Восставшей Мексике».

...Солдат — совсем еще мальчик, с ружьем. Есть он и у Джона Рида, этот образ: «Панчито еще не исполнилось двенадцати лет, но он уже был настоящим кавалеристом, имел свою винтовку, которую с трудом поднимал, и лошадь, на которую его всегда подсаживали». Есть этот образ и в фильме.

...Портрет Панчо Вильи. Прекрасные глаза, крупное лицо, усы. Прав Бондарчук, действительно Эраклио Сепеда на него очень похож.

...Переснят редкий документ из мексиканского архива Джона Рида: «Ввиду очень важных услуг, оказанных делу, с этой даты присваивается чин генерала-бригадира Джону Риду». Под указом девиз — «Реставрация и справедливость».

...Портрет Эмилиано Сапаты. Актер Хорхе Луке подходит и по стати, и по характеру. По фотографии видим, что Сапата действительно был высок, строен, красив. В одной руке — ружье наперевес, другой сжимает эфес сабли: конечно, позирует. В позирующем перед фотоаппаратом человеке всегда есть некий комический оттенок, а тут сколько благородства! В объектив попали любопытствующие сапатисты, восторженно наблюдавшие за процессом фотографирования своего вождя, чей облик чудесным образом обещает быть увековечен.

...Женщина готовит на дворе асиенды. Перед ней — корытце толочь зерно, горшок, миски. На веревке развешано белье. Около расположились мужчины, дети — все сидят на земле. Есть и этот образ в фильме.

...Генерал Амадор Саласар. На нем роскошное, расшитое золотом сомбреро. Точно такое же сомбреро бедняк-пеон примеряет в «Мексике в огне» в захваченной асиенде.

...Конники южной армии Эмилиано Сапаты вступают в бой с правительственными войсками. Композиция фронтальная. На горизонте горы. Эта фотография просто с детальной точностью будет перенесена в кинокадр.

Первый фильм киноэпопеи «Красные коло-

кола» был отснят в поразительные сроки: за полтора месяца — две серии. Но уложиться в такие сжатые сроки создатели фильма смогли еще и потому, что проделали в России, в Москве, на «Мосфильме» гигантскую работу и теперь, оказавшись на другом полушарии, в Мексике, имели серьезные основания сказать: мы готовы к работе, мы полюбили вашу страну, мы сделали все, от нас зависящее, чтобы иметь право снять фильм о вашей революции.

Следом за «Восставшей Мексикой» Петров показывает альбомы, в которых отражено все то, что составляло атмосферу семнадцатого года с апреля по октябрь — то есть с момента, когда Ленин приезжает в Петроград, и включая дни восстания: именно этот временной отрезок охватывают события фильма «Красные колокола». В альбомах собраны портреты большевиков — вождей революции и ее рядовых бойцов. Вы найдете в них также все места, которые ныне называем историческими: это и Смольный, и особняк Кшесинской, и Лесновско-Удельнинская управа, и Петропавловка, и Зимний дворец с его интерьерами. Фотографии, рисующие облик города того времени: от переснятых вывесок и реклам торговых товариществ и фирм до машин самых различных марок; наконец, общий вид улиц и площадей. Отражено в этих альбомах и враждебное Октябрю окружение.

Портрет Керенского. Черные нависшие брови, выделяющийся на лице длинный нос, безвольный подбородок, волосы ежиком. Взгляд напряженный, выдающий истерический характер, в военной выправке — нарочитость.

Командующая женским батальоном смерти Мария Бочкарева после произведения военным министром Керенским в офицеры. Одутловатое лицо, грузная фигура. Сложив руки на груди, демонстрирует характер командира.

— Керенский после расстрела июньской демонстрации и приказа о расправе над большевиками почувствовал в себе силу и мощь диктатора и вместе со своей свитой, — рассказывает Игорь Дмитриевич Петров, — одиннадцатого июля перебрался в Зимний дворец. Вот, взгляните на фотографии: это бывшая приемная Александра III — личная канцелярия Керенского. А вот кабинет Александра III, ставший спальней Керенского.

Воинские части, расквартированные тут же при Временном правительстве, заняли Золотую гостиную, Малиновую гостиную, Белый зал. Посмотрите на эти снимки: кто спит, кто курит, лежа прямо на полу. Пол грязный, на полу окурки, бумаги, бутылки. Висят какие-то тряпки прямо на статуях. Впечатление, что сушатся портянки, но это же не окопы, а Зимний дворец. Александр Блок в своих записях того времени, — он тогда в Зимнем заседал в Чрезвычайной комиссии, — написал, что работает «в конюшне, называемой покоем Зимнего дворца».

— Игорь Дмитриевич! А это все будет во второй картине?

— Не будет, а уже есть. То, что вы сейчас видите на фотографиях, нами уже отснято, и если Сергей Федорович покажет вам отснятую пленку, я думаю, будет интересно сравнить ее с историческим материалом, который сейчас перед вами.

По охвату эпохи и мексиканской, и Октябрьской революций, количеству собранных документов — а среди них есть и совершенно уникальные, в единственном экземпляре — всю эту грандиозную работу можно по праву считать основой для еще одного уникального музея в стране — музея истории глазами работников киноискусства. Адрес его — «Мосфильм», киногруппа «Красные колокола».

Игорь Дмитриевич Петров и Вадим Иванович Юсов — старые друзья еще с «Андрея Рублева», но по характеру — как это нередко бывает с друзьями — они прямая противоположность друг другу.

Юсов предельно замкнут вне съемок. На совещаниях или обсуждениях по картине предпочитает молчать и слушать. Во время подготовки к съемкам всю эту махину — свет — ставит вполголоса, без суеты, с неторопливостью, дотошно, скрупулезно. Но, несмотря на педантизм и придирчивость, стоит ему появиться на съемочной площадке, и сра-

зу же вокруг него, как и вокруг Петрова, создается атмосфера общего содружества. Это особенно заметно по тому, например, с каким видимым удовольствием здороваются с ним рабочие, художники, осветители. Ну, а потом Юсов опять будет всех «терзать» и не успокоится до тех пор, пока не наведет порядок. Соответствовать же юсовскому представлению «порядок!» совсем не просто, но собственно только тогда и начнутся съемки.

Трудно представить, что человек такого сдержанного темперамента вот так же медлительно снимал сцены непостижимого ритма «Мексики в огне».

Расспрашиваю о впечатлениях от совместной работы с Юсовым Сергея Федоровича Бондарчука, и он рассказывает. В частности, об одном из эпизодов, запомнившихся по картине «Они сражались за Родину»:

— Нужен был кадр. фашистский танк проезжает над бойцом. Юсов сначала очень кропотливо вымерял, как танк будет наезжать на него: проверял освещенность, расстояние и так далее, а потом все с той же своей обычной дотошностью снял несколько дублей под брюхом танка, проходившего над ним.

На меня, человека, далекого от практики кино, этот эпизод произвел именно то впечатление, которого и ожидал Бондарчук: я часто пересказывала его и даже пыталась записать. Но на тех собеседников, кто был к кино ближе, мой рассказ никакого впечатления не производил: «Ну и что же тут такого?» И все же они не убедили меня, что приближенность к кинематографу означает обретение способности воспринимать подобное как обычное и привычное. Думаю, что на такую спокойную реакцию имеет право только тот, кто способен отнестись к подобному поступку как к одному из необходимых элементов своего труда, но никак не киновед или зритель, а если проще — наблюдатель, человек со стороны.

— Почему я так решил кадр? Да потому что там находился актер. Актер же был там! Он же это испытывал, а почему мы должны актера бросить, сказать: мол, ты — там, а мы камеру сбоку устроим. Я посчитал, что нужно немножко воодушевить актера, чтобы не делать его поступок сверхгероическим, а чтобы он спокойно работал. А вообще в армии есть правило: обкатывать под танком, так тренируют молодого солдата. Значит, нет в этом никакого сверхсобытия. Просто надо грамотно к этому отнестись: нужно, чтобы тебя не засыпало, не зажало под этим танком — нужен нормальный расчет.

В работе в кино очень много ситуаций, которые связаны с риском, но надо всегда организовать дело так, чтобы исключить риск, — это одно из обязательных требований нашей профессии.

А вообще опасность далеко не всегда эффектна. Когда я с камерой прикрепляюсь сбоку к коляске мотоцикла или к автомобилю, то это, может быть, гораздо рискованнее, чем сидеть под танком, а со стороны кажется менее страшным. Куда большее напряжение я испытывал в других случаях. Скажем, на съемках «Мексики в огне», когда на меня сыпались искры и кусочки воспламенившейся ткани, промазанной горючим составом, а я снимал кадр. Если бы я прекратил съемку — это была бы потеря одного съемочного дня. И я терпел: ведь не вспыхивал же пламенем — просто горели на тебе эти кусочки...

Работа. Она вбирает в себя все: и терпение, и трезвый расчет, и холодный рассудок, и способность совершить поступок, и просто человечность. Главное — подчинить все делу.

«Невозмутимая флегма и дьявольская быстрота. Молниеносный темперамент и кропотливость педанта. Быстрота хватки и безропотная долготерпеливость в поисках и достижении нужного эффекта», — это цитата из статьи Сергея Эйзенштейна, посвященной оператору Эдуарду Тиссэ.

Конечно, возможно любое совпадение характеров. Но правомернее, наверное, предположить другое: Вадим Юсов сознательно воспитывает в себе эти профессиональные свойства оператора, а они включают и человеческие, и рабочие, и творческие качества

●

Чем благодатны выставки художников — неторопливостью: мы располагаем неограниченным количеством времени, чтобы иметь воз-

можность остаться наедине с любимой картиной сколько душе угодно.

Как-то в одной из бесед, впрямую совсем не относящейся к проблемам киноискусства, художник Дементий Шмаринов высказал соображение: «Как жаль, что у нас не практикуются персональные выставки лучших работ кинооператоров такого уровня, как, например, Юсов».

И действительно, если попытаться мысленно прокрутить все отснятые Юсовым фильмы, начиная с работ с Тарковским и кончая «Красными колоколами», наберутся десятки и десятки кадров, по своему художественному совершенству вполне достойные того, чтобы увидеть их вот так, собранными вместе в выставочном зале. То есть мы получим возможность встретиться с оператором-художником. Но, оказывается, это невыполнимо даже по чисто техническим соображениям: у нас не введено в практику делать фотографическое изображение с кинокадра, фотографии, которые выдаются за кинокадр, на самом деле сделаны фотографом, откомандированным киностудией на время съемок. Фотограф старается максимально поймать ту же точку, что и оператор. У такого профессионала, как Владимир Уваров, это получается, но авторство кадра и фотографии, как и сам кадр и фотография, — совсем не суть одно и то же.

Юсову идея с выставкой не кажется правомерной.

— Даже если бы это был точный кадр из фильма, по нему все равно нельзя судить о работе оператора. Восприятие его работы может быть только в целостном восприятии фильма, в едином процессе, в единой динамике. А что касается самоценности отдельных кадров, простите, я этого не понимаю, и как бы высоко ни ценил свою профессию, сравнивать ее с профессией художника не вправе. Наша профессия одна из многих, создающих то, что мы называем искусством кино, и для оператора истинно творческое удовлетворение именно в этом — когда он видит, что его работа органически сливается с работой всех создателей фильма. А чтобы оценивать такую работу, нужно смотреть только фильм.

... Но это значит, что опять и опять вместе с дорожкой кинематографической ленты будут убегать мгновения, которые и захочешь остановить, а нельзя. После просмотра «Мексики в огне» я снова возвращалась мысленно к разговору с Дементием Шмариновым и, несмотря на абсолютную убедительность позиции Юсова, соглашалась не с ним, а с художником Шмариновым. Нет, оператор — это художник, но художник, рожденный XX веком. И пусть средства выражения его — техника, а не палитра с красками, но ведь и живописцы в замершем мгновении стремятся передать — а лучшие и передают — пластику, движение мира. А тут хочется сделать обратное: остановить мгновение, чтобы рассмотреть в кадре чисто художественные принципы творчества оператора-художника, и потом опять вернуться к счастливому миру динамики — смотреть фильм, так как, конечно же, сила оператора прежде всего в раскрытии движения жизни.

Удивительно зрима книга «Восставшая Мексика». Через это зримое восприятие мира Джон Рид вызывает в читателе ответную реакцию, включая и чувство, и мысль, не дидактическими рассуждениями, а осмыслением жизни через непосредственно увиденное и пережитое. Творческий принцип Джона Рида стал ключевым и для создателей фильма «Красные колокола». Тот, кто читал книгу «Восставшая Мексика», не мог не обратить внимания на то, какую роль играет в ней пейзаж. Тут между книгой и фильмом можно поставить знак равенства. Но вряд ли эмоциональное воздействие было бы столь сильным, если бы это был пусть прекрасный, но статично-иллюстративный показ природы Мексики. Секрет воздействия в том, что каждый такой кадр буквально пронизан динамикой событий. Взять хотя бы, например, как дан в фильме образ пустыни — первое впечатление от Мексики и самого Джона Рида.

... Общий план — пески, горы, полузасохшие деревья.

Еле угадывающимся силуэтом в пустыне — одинокая повозка; серо-коричнево-желтые тона. Перспектива фронтальная. По

чувству меры, сдержанности, владению перспективой напоминает пейзажный фон картин художников Возрождения.

... Дорога в пустыне. Какая-то странная фигура, сидящая прямо на дороге, — пеон. На руках у него, словно маленький ребенок, худенький, ссохшийся старик. Дорога, уходящая в пустыню, и фигура пеона, несущего на руках погибшего в бою отца, чтобы похоронить его на родной земле.

... Или тот эпизод, когда Джон Рид спасается от погони при отступлении в бою у Ла Кадены.

Измученное лицо Джона Рида. Из отступавших он остался один. На бегу сбрасывает с себя пальто, а потом бросает и фотокамеру. Без сил, в клочья разорванной одежде, превратившейся в кровавое тряпье, взбирается по горной дороге вверх. Все пути перекрыты, всюду федералисты. И опять вниз по петляющей в горах дороге.

... Наконец, он один. Открывается пустыня. В песках, ему навстречу, словно в мираже, идет человек с ружьем, направленным прямо на него: этот старик с перевязанной головой — один из чудом спасшихся от погони пеонов. Через плечо переброшены новые сапоги: в контрасте с окровавленной рванью на его теле они нелепы. Смотрит на Рида и улыбается. Взгляд сумасшедшего. От этой его улыбки — дикой и странной — делается не по себе.

... Двое идут по пустыне. Дорога, как вогнутая чаша в пустыне, а сама пустыня выгибается на горизонте горбом. На этой дороге нескончаемого песка лежит человек — убитый федералист. Босой, без ружья. Рядом — околевший конь.

... Песок, песок, Воздух колеблется от жары. Вдали, в горах — дым от пепелища. Песчаные волны-барханы. Слепящий, все поглощающий желтый цвет. Эти двое долго раскапывают израненными руками песок и хоронят федералиста. Делают из засохших корней крест.

И опять этот образ-аллегория по своему предельному эмоциональному наполнению, по изобразительному решению — соотношению света и цвета, перспективе, композиции — вызывает в нас ассоциации с виденным когда-то (не впрямую, конечно) — в произведениях художников прошлого.

Оператор строит кадр.

Может быть, это понятие — строить кадр — у Юсова еще и вбирает в себя потребность — общую для всех нас — не прерывать в современном искусстве связей с опытом искусства прошлого?

Сергей Бондарчук говорил о том, что в работе над этим фильмом он еще раз убедился, насколько не исчерпаны возможности немого кино: сплошь и рядом текст мешает, он просто лишний, мысль, высказанная через действие актеров и изобразительный ряд, оказывается емче и глубже, нежели в звучащем слове.

В эпизоде похорон федералиста отсутствует диалог между Джоном Ридом и солдатом-пеоном. Мы не слышим, о чем они, встретившись, говорят друг с другом: кадр не озвучен. Пустыня, два человека, измученных этой пустыней и побегом от врагов (один из них смог снять сапоги с убитого), и сцена захоронения. Никакого текста пеона, оправдывающего свой поступок: убитому уже все равно, а этот убитый — враг, один из преследователей. Нет ответных рассуждений о том, что раздевать убитого — кощунство, что человек есть человек, и долг каждого живущего — предать мертвого земле.

Прописать такой диалог — задача не из сложных: есть событие, фабула достаточно остра и, что еще важнее, неоднозначна: текст звучал бы не только убедительно, но, что тоже немаловажно, с нравственной определенностью, а не только как средство разъяснения происходящего. Но звучал бы он — как его ни напиши, — как голая мораль.

Стремление разъяснить все происходящее так, чтобы мораль эпизода провозглашалась в произносимом слове, достаточно распространено в современном кинематографе. Создатели фильма «Красные колокола» стремились к тому, чтобы изобразительный ряд и без дополнительной словесной расшифровки звучал в полную силу.

Федерико Феллини в своей книге «Делать фильм» с блистательной иронией описывает тип диктатора-режиссера, навязывающего свою

волю всем и каждому. Полное доверие оператору, его образному видению — не только кредо Бондарчука-режиссера, это непреложная необходимость, диктуемая принципами режиссерского решения именно этого фильма: как его идеи, так и его эстетики.

Таким образом не тексту, а изобразительному ряду принадлежит главенствующая роль в организации зрительского восприятия, — считает Бондарчук. Но нет ли в подобной акцентировке доминирующего значения изобразительного решения опасности ухода в некое эстетство, не мешает ли это непосредственному восприятию фильма? Ведь и сам Бондарчук не раз подчеркивал, что искусство должно воздействовать на нас незаметно...

Говорит Сергей Бондарчук:

— Для Юсова понятие «красиво» не существует отдельно от общего решения. Для него это обязательно совокупность общих усилий, или — по формуле Гоголя — «совершенно согласованное согласие всех частей между собой». Своим искусством — я имею в виду изображение — этот оператор выявляет материал, события. Не фиксирует, а выявляет. Укрупняет. Хотя, как и все мы, я знаю и другой тип оператора — когда оператор существует отдельно от замысла режиссера. Вот он действительно стремится поразить нас своей работой. И порой это удается. Но отдельно от фильма в целом.

Когда я говорю, что искусство должно воздействовать незаметно, я же не имею в виду, что мы не должны замечать, что оно прекрасно. Мы не должны замечать, как это сделано, в этом смысле — незаметно. Оператор должен учитывать все: события, среду, и это должно быть выявлено пластически, должны играть здесь роль и свет, и цвет, и композиция — то, что присуще большой живописи.

Вы подходите к картине Леонардо да Винчи и немеете от восторга — верх совершенства! Когда мы с Юсовым были в Италии, по музеям почти всякий раз ходили вместе. Восторгались одним художником, другим, третьим... А потом вдруг — Леонардо да Винчи! И мы остановились, и долго молчали... А потом сказали друг другу: «Да, это верх совершенства!» И ведь не знаешь, какими средствами это достигается. Что это такое... И так просто, и так точно, и так глубоко... И так непостижимо.

Творчество Юсова питают такие примеры. Большое творчество больших художников. И в Мексике он сумел вобрать в себя, а потом передать в своей работе культурные традиции этой страны.

Если вы сможете заставить его разговориться, он сам вам расскажет, насколько важно это качество в операторе — уметь видеть.

●

Беседа с Юсовым состоялась далеко не сразу, и все же состоялась.

— Вадим Иванович! Можно себе представить, как велик был для вас, оператора, соблазн показать экзотическую культуру Мексики — страны, хранящей еще столько тайн своих предков — ацтеков. Вы работаете в импровизационном ключе, и, конечно, можно было найти какой-то повод, чтобы сюжетно оправдать съемки тех же древнеиндейских пирамид, — быть там, видеть все это и не снять?!

— Конечно, Мексика была для меня материалом очень ярким и необычным. Но, кстати сказать, все, кто работал с нами из мексиканцев, опасались, особенно поначалу, что мы можем увлечься теми вещами, которыми увлекаются обычно туристы, и не проникнуть в суть каких-то более серьезных проблем, и были удовлетворены, что нам удалось избежать соблазна уйти в экзотику.

— Образ древней Мексики присутствует в самом изобразительном ключе вашего взгляда на природу страны. Когда смотришь фильм, ловишь себя на мысли, что такой, наверное, представляли себе древние землю обетованную. А эта гора Черро снята так, что действительно ассоциируется с пирамидами ацтеков...

— Начнем с того, что это не гора Черро. Настоящая гора находится на севере Мексики, а наши съемки проходили в южных районах. Я просил наших компаньонов, раз уж не получилось снимать на севере Мексики, то хотя бы поехать и посмотреть, как эта гора выглядит в действительности. Но времени не было, и тогда я стал искать тех, кто видел эту

гору. И в результате нашел человека, который постарался описать ее, — это было непосредственно перед самым выбором места съемки.

Естественно, что каждый из нас воспринимает природу по-своему, индивидуально. Но на своей практике я уже знаю, что воспроизвести пространственно внешний облик того места, которое им понравилось, многие зачастую не могут. И как это место выглядит в действительности, какие имеет масштабы, какую освещенность, порой представляют себе весьма приблизительно. Поэтому если бы нескольким людям, владеющим карандашом, предложили по памяти нарисовать одно и то же место — не очень характерное, думаю, что рисунки получились бы совершенно разные. И тут тоже, по ходу рассказа этого человека о горе Черро, я все больше убеждался, что в реальности гора должна выглядеть совершенно иначе. Тогда я решил создать на экране свой собственный — кинематографический — образ.

Если вы стоите у подножия горы с камерой, то невозможно выбрать такой ракурс, чтобы объектив смог зафиксировать ее наклон. Только по распределению на склоне горы людей и по отсутствию горизонта, пожалуй, можно понять, что это гора. Так что возникшее у нас с детства представление о горе как о большом холме весьма условно.

— По-моему, я поняла, что вы имеете в виду: когда мы говорим «гора», то сразу представляем остроконечные снежные вершины, но ведь чтобы увидеть их такими, надо удалиться от гор на десятки километров...

— Конечно. Поэтому я и хотел найти такую

На съемках фильма «Красные колокола». Франко Неро и Сергей Бондарчук

ярко выраженную гору-холм, чтобы она масштабами сочеталась с нашими возможностями. Мне нужно было, чтобы гора заполняла почти весь экран и одновременно была настолько удалена от кинокамеры, чтобы мы могли разглядеть ее всю. Кроме всего прочего, гора должна была отвечать требованиям съемочного процесса: на ее противоположном склоне надо было разместить актеров, рабочих, пиротехников... Нам пришлось очень много попутешествовать, чтобы в результате и был создан вот такой обобщенно-аллегорический образ. Выбор места съемки, казалось бы, чисто техническая задача. Но в нашем операторском искусстве от точного ее выполнения впрямую зависит и творческий успех.

Точно так же создается и атмосфера развивающихся по сюжету событий. Действие этого эпизода происходит ночью. Но настоящая ночь в Мексике— это сплошная чернота. Вообще, чтобы получить эффект ночи, мы в строго определенное время снимаем свою, условную, кинематографическую ночь — и тут нужно успеть уловить буквально минуты сразу после захода солнца; только в таком случае можно получить максимальный пиротехнический эффект, первоплановое изображение людей, и так далее. А у нас, как вы помните, панорама сначала идет по батарее, а потом уже выходит на гору...

Технические это задачи или творческие — в кинематографе это неразделимо.

— Вадим Иванович! Во время просмотра я пыталась сделать запись кадров. Вот что у меня написано, в частности, об этом эпизоде:

«...Ночь. Горы, как древнеиндейские пирамиды. Образ отстраненной торжественной вечности.

...Четверо прижались к выступу горы. Крупным планом глаза Рида. В них — ужас.

На фоне ночного неба черная гора Черро. На самой ее верхней точке — взрывы, огненными смерчами взвивающиеся в небо.

Эта гора, взрывы, в сумасшедшем ритме падающие люди, кони — тема апокалипсиса, образ смерти. Но очень красиво. Посмотреть описание боя у Джона Рида и спросить Юсова, правомерно ли такое решение».

Вот такая запись. Увиденное полностью совпадает с книгой Джона Рида. И все же, как может быть образ смерти прекрасным?

— Именно эта задача и ставилась нами. Вы знаете фильмы-вестерны, когда люди убивают друг друга на каждом шагу, а нас это не трогает: мы увлеченно следим за сюжетом и так же увлеченно воспринимаем все эти падения, убийства и прочее. Есть другой кинематограф, когда что-то небольшое — маленькая ранка на теле — буквально опрокидывает нас, я имею в виду фильмы ужасов. Мы не хотели ни того, ни другого. Нам необходимо было найти — правда, я не знаю, в какой мере это удалось, — меру реальности воспроизведения происходящего, минуя условность вестерна. И в то же время учитывать, что у Джона Рида — это не просто бой, а бой справедливый, героический, и при воссоздании боя мы не хотели показывать страшное: кровь, развороченные раны, все, что присуще войне. Когда у вас будет возможность посмотреть материалы второго фильма, сравните этот бой с тем, как у нас показана война четырнадцатого года, — там это решено в прямо противоположном ключе. И тут — в «Мексике в огне», и во второй картине — война дана как образ-обобщение, но нравственное наполнение разное.

— Таких запоминающихся эпизодов, несущих в себе аллегорическое начало, в картине много. Взять, например, образ пустыни. Он по праву может конкурировать с фильмами Антониони, который тоже к этому образу обращался неоднократно. Но потом, после просмотра, возникает мысль, что образ этот несколько фантастичен и используется вами, создателями фильма, именно потому, что вы заранее предвидели, насколько эмоционально убедительной будет его воздействующая сила: я не помню, чтобы в книге Джона Рида было такое количество описаний пустыни. Что образ этот не совсем реален, выдает идущая по пустыне лошадь — по пескам она просто не пройдет.

— Вы плохо знаете географию: Мексика — страна пустынь, но пески бывают разные. Разнообразие природы колоссальное. На севере Мексики — выжженная пустыня, поверхность

ее почти как камень, а не из сыпучего песка. На ней ничего не растет, кроме каких-то отдельных кактусов, колючек и редко-редко расположенных низкорослых деревьев. Но есть места, где волею природы образовались песчаные наносы, как в Сахаре, и в нашей картине существует такая пустыня. Конечно, более правомерно было бы, если бы она была другой, как в северных районах, где и происходят события у Джона Рида. Но мы снимали южнее и должны были найти наиболее похожую на север натуру. И, по-моему, это получилось: снятая нами натура почти соответствует северной, конечно, с более мягким песком, но лошадь здесь движется свободно. Вы же видели: она идет по барханам. Так что мы не стремились к каким-то надуманным аллегорическим знакам. Наоборот, нам было важно с максимальной точностью отразить то, что нас окружало вокруг, — создать реальный образ.

— А почему у вас так много кадров, где люди идут по воде? Образ прекрасный, почти евангельский, но здесь уж точно образ-преувеличение. И почему вода такого странного цвета — от белого до коричневого — всех оттенков?

— Отражает краски неба, переливается отражениями неба. Дело ведь в том, что и пустыня в разные месяцы выглядит по-разному, так же, как и наша степь: весной после обильного количества влаги — очень красочная, яркая, а потом высыхает, становится безжизненно-желтой.

В Мексике существует огромная система оросительных каналов, эти каналы от пустыни отделены деревьями, и до определенного месяца благодаря каналам в пустыне есть вода. Потом все пересыхает — самое тяжелое для мексиканцев время, и так до периода дождей, но уже в этот период буквально все может быть залито водой: во второй половине дня обязательно идет сплошной стеной ливневый дождь.

— Я не каналы имею в виду, а дороги, по которым идут бойцы, — это не дороги, а реки какие-то.

— Вы имеете в виду финал фильма? Они идут не по дороге, а по руслу канала. И если вы прочитали книгу «Восставшая Мексика», должны были обратить внимание на то, как армия, отступая и наступая, идет к городу по руслу канала.

— Я читала не один раз, но не заметила.

— Все это естественно, я тоже какие-то вещи не сразу схватываю, несмотря на свою профессиональную принадлежность. Видимо, ваше внимание отмечало то, что важно для вас в этой книге, а для меня, оператора, имеют значение именно эти, для другого, может быть, малозначительные детали... Так вот, канал, деревья с обеих сторон, сами берега канала образуют своего рода бруствер и защищают от снарядов и осколков, поэтому не случайно, что войска передвигались по каналам, и у нас в фильме это так. Если он высохший — значит, это еще и идеально ровная поверхность, а если сохранилась какая-то вода, то и идти легко: в Мексике мы на себе испытали, что это такое — жажда, и какое это благо — вода. Когда солнце в зените, оно сначала выпаривает из человека всю влагу...

— А потом сжигает.

— Опять преувеличение. Но в это время не только работать невозможно, но и просто находиться на улице. А для нас, кинематографистов, — солнце, солнечное освещение — все. Теперь можете себе представить, каково нам было работать в Мексике: вот когда мы поняли, что вода — действительно божий дар.

— Да, по тому кадру, когда Рид после всех мытарств отступления купается в роднике, именно это ощущение и создается.

Кстати, для предыдущего эпизода — с погоней и отступлением, вы специально так загоняли Франко Неро до срыва дыхания, чтобы снять измученное лицо Джона Рида крупным планом: слезящиеся глаза с лопнувшими красными сосудами, воспаленные веки — ведь загримировать так нельзя?

— Актера никак не загоняли — актер так играл. Плюс грим и свет.

— Нет, грим этого не может.

— Вы недооцениваете возможности грима. И актерское состояние — играет хорошо. Эти два рядом стоящих эпизода построены на мон-

тажном противопоставлении. В книге Джона Рида ведь описан не ручей, а горячий источник. И тут опять именно это воплощение нам подсказало место съемок: мы решили, что родник, который мы нашли, искрящаяся под солнцем вода, сквозь которую видны даже качающиеся водоросли, ярко-зеленые ветви ив — весь этот зрительный образ будет достаточно точен для эмоционального воздействия, хотя, как видите, и тут мы не следовали буквально за Джоном Ридом. Но, думаю, и не погрешили против Джона Рида.

— Да, ваша работа может убедить в том, что у кинематографа свои особые взаимоотношения с литературой, где преданность кинематографа большой литературе не в следовании букве, а в следовании духу произведения. И мне кажется, самой большой точности попадания вы — создатели фильма — достигли в показе народа Мексики.

— Тут мы уже выходим за пределы моей области — это чисто режиссерская и актерская проблема.

— Не только. Это же и зрительный образ. Как получилось, что мексиканцы в массе своей, когда на экране сотни людей, живут в образе? Можно специально выбрать из множества одно лицо и следить за ним, и это будет интересно. Видимо, такой артистизм в самой природе нации?

— Но мы же снимали не окружение, а актеров. Все это — мексиканские актеры, и они так играют. Но еще воздействует на наше восприятие и новизна типа.

Этот совершенно новый для нас тип кажется и необычным, и убедительным, и вряд ли каким-то нашим активным вмешательством мы смогли бы изменить портретируемых и сделать их иными, да Сергей Федорович и не стремился к этому, наоборот, он всячески старался максимально сохранить национальную природу.

Думаю, что во многом помогало актерам и создание убедительной атмосферы: работает фон, работает первый план, работает сама мизансцена — все это вместе и создает органичность происходящего.

— Вадим Иванович! Фотоматериал, собранный группой, играл какую-то роль в подготовке непосредственно вашей операторской работы?

— Как можно так разделять? То, что вы видите здесь, эти альбомы,— работа наша совместная; поэтому как тут расчленить — что для меня, а что нет: я в курсе того, что происходит на каждом этапе, я же не только присутствую, но принимаю участие в этой работе. Мы все это осмысляем вместе, вместе идем и к результату. Кроме иконографического материала, который мне удалось посмотреть, есть еще и очень хорошая фотографическая литература. Мы широко использовали материалы фотографа Касасолы, издавшего трехтомник фотографий о мексиканской революции с сопроводительным текстом. Изучили мы и кинохронику тех лет. Но по линии буквального воспроизведения всех этих документов мы не пошли, так как видели в этом не только большие возможности, но и большие потери: информативных знаний у нас значительно больше, чем мы могли применить.

— А нет ощущения: такая огромная предварительная работа была проделана, а она теперь останется в альбомах, и ее даже никто не увидит?

— Вы знаете, такая работа никогда не бывает избыточной: еще недостаточно, еще недостаточно... Есть вещи, которые остались за пределами наших знаний.

— В чем, вам кажется как оператору, доброта этого фильма?

— Доброта есть, я согласен с этим. Наверное, здесь дело в том, что исходный настрой — к позициям сегодняшней Мексики в мире, к ее прошлому, к ее традициям — в общем-то у всех нас был восторженно добрый. И, очевидно, в картине это по-своему проявилось. А начала этого настроя, думаю, надо искать в книге Джона Рида «Восставшая Мексика». Книга очень добрая по отношению к людям, чрезвычайно гуманная. Нам хотелось сохранить это чувство.

●

Вы заметили, что главным словом у Юсова, повторяющимся десятки раз, было — р а б о т а ?

●

Бондарчук и Юсов улетели в Мексику на премьеру «Красных колоколов». А Петров за эти несколько дней должен был успеть съездить в Ленинград, для того чтобы внести последние штрихи в подготовку города к весенним съемкам. Съемки в Москве подошли к концу: остался один объект в первом павильоне, второй — на натуре, и все.

Странное это, особое и совершенно необъяснимое чувство, когда идешь по павильонам «Мосфильма» уже после того, как там закончились съемки. Непривычно темно и тихо в шестом павильоне второго блока. Неделю назад здесь горели лампы-сушилки, пахло краской, только что наклеенными обоями, раздавался стук молотков, десятки прожекторов ослепляли входящего на съемочную площадку — кипела жизнь. А теперь только тускло светит дежурная лампочка и в отдалении гулко отдаются голоса монтажников, разбирающих интерьер фильма «Красные колокола».

От декорации того сарая, где после июльских событий Ленин скрывался в Сестрорецке от шпиков Временного правительства, почти уже ничего не осталось. А квартира Суханова — здесь 10 октября 1917 года проходило закрытое заседание ЦК партии большевиков, решившее судьбу революции, — стоит, как и во время съемок: коридоры, кухня, столовая с зеленым абажуром, тяжелые дубовые двери с цветной мозаикой в стиле «модерн» — все именно такое, каким мы это знаем по знаменитым фотографиям. Каюту крейсера «Аврора» тоже еще не разобрали... Есть возможность поэтому разглядеть все повнимательнее; во время съемок постороннему человеку здесь было не место. Но и тогда уже я обратила внимание на тщательность, с какой выполнены рабочими и художниками даже мельчайшие детали — например, как исполнена фактура стен комнаты рабочего Рахьи. Они так отштукованы, что за отвалившейся штукатуркой выступает кирпичная кладка и по всей стене от нее идут трещины, а все это выполнено и прорисовано в лепнине. Мелочь? — Социальная характеристика.

Под руководством главного художника картины Левана Шенгелия продумывается все, вплоть до того, как, скажем, выглядят металлические швы стен или винты люков каюты крейсера «Аврора». Одно делается из подлинного материала, другое — имитация, но такая, что не отличишь. Потом все эти «мелочи» складываются в правду времени, и чем точнее исполнение, чем «непохоже» на декорации, тем меньше эта работа заметна для непрофессионального глаза — на массовую оценку творчества рассчитывать не приходится. Но именно для этого, для того чтобы зритель и не замечал разницы между декорацией и натурой, работают художники на «Мосфильме», рабочие — Мастера

Вечером, уходя домой и в который раз запутавшись в бесконечных переходах из блока в блок, неожиданно попадаю в огромный павильон, и тут уже просто полное ощущение миража — зрительный зал «Мариинки», ну, просто настоящий театр! В натуральную величину — партер, серо-синие с золотом ложи бельэтажа и ярусов, царская ложа; «золото» тускло блестит в полумраке. Мариинский театр тоже, оказывается, одна из декораций «Красных колоколов»

В день съемки объекта «Мариинский театр» здесь шумно, людно — собрались все, кто выполнял эту декорацию — от художников до рабочих. Ждут Бондарчука, Юсова, Петрова и других членов группы. Впрочем, несмотря на всеобщее приподнятое настроение, атмосфера вполне деловая. Часа два-три Юсов будет со своей обычной дотошной скрупулезностью ставить свет, а Игорь Дмитриевич Петров превратит пятьсот человек статистов в зрителей балета «Франческа да Римини». Пока они еще в гримерных и у костюмеров обретают облик публики начала века, разговариваем с Петровым:

— Неужели вся эта грандиозная декорация выстроена только для того, чтобы снять один эпизод для вашего фильма?

— Нет, конечно. В этих декорациях будет сниматься фильм про Анну Павлову А мы уже отсняли «Мариинку» в Ленинграде Но, посмотрев материал, Сергей Федорович решил, что нужна досъемка балета, а снимать в Ле-

нинграде, куда мы сейчас едем, уже нельзя: театр на ремонте. А тут такая декорация! — нужно воспользоваться. Вы поздно пришли к нам, когда съемки в Москве уже подошли к концу. Приезжайте теперь в Ленинград — тут по этим досъемкам вы не сможете представить себе, из чего он складывается — наш фильм об Октябре.

— Октябрь и «Франческа да Римини»?

— Искусство того времени — замечательное искусство — это тоже часть портрета судьбы России. И мы его показываем — через восприятие Джона Рида, конечно.

Пока ставится свет, Бондарчук поднимается в монтажную. Напоминаю ему о том, что он обещал найти время для беседы; ответить на вопросы по первой картине и рассказать о впечатлениях от премьеры в Мексике, и жду отказа: у группы рассчитана каждая секунда, до отъезда осталось четыре дня. Тем неожиданнее, что Бондарчук соглашается: будет у нас время — вы же видите, как Юсов вообще работает, а тут еще и объект огромный, свет сложный.

Да, парадоксальное это понятие в кинематографе — время. Сами съемки от силы занимают час, а то и еще меньше, а потратить на это нужно целый день; то, что в фильме длится минуту-две, подготавливается часами. Сколько же сил и времени должно уходить на организацию такого эпизода, например, как штурм Зимнего? Но на все мои попытки настроить на рассказ о съемках в Ленинграде все реагируют со снисходительной сдержанностью: «Работа, рабочий процесс, укладываемся в съемочный день. В Ленинграде у нас каждый день по два, три, а то и по четыре объекта».

Работа. И сейчас вот за оставшиеся четыре дня нужно успеть просмотреть весь отснятый по второй картине материал, чтобы еще и еще раз проверить, чего не хватает, что еще нужно сделать в Ленинграде; оценить, как сдублирован на русский язык первый фильм «Красных колоколов» — «Мексика в огне» — его будет принимать техническая комиссия; отснять эпизод в «Мариинке», объект на натуре у больницы на улице Достоевского...

Монтажная. Феллини пишет: «Монтажная — это операционная, а оперируемый, то есть фильм, требует к себе уважительного отношения, для него эта интимная обстановка — питательная среда».

Всем любителям кино, а уж тем более профессионалам, известно, что монтажная — святая святых будущего фильма. Здесь происходит тот процесс, который требует сосредоточения наедине с будущей картиной. И поэтому естественно, что любой посторонний человек здесь просто недопустим. Но режиссер Бондарчук, оберегая внутренний мир — и свой, и всех, с кем ему приходится работать над фильмом — от такого внешнего вмешательства, одновременно презирает позу «художника-творца», культивирующего всяческое позерство «предлагаемыми обстоятельствами» творчества; он к этому относится юмористически.

На экранчике монтажного стола бежит дорожка кадров. И я впервые вижу Бондарчука таким: сам процесс этот — работы в монтажной — его перерождает. Сидит перед монтажным столом, напевает что-то непонятное, но вполне симпатичное и бросает монтажерам реплики, для непосвященых столь же непонятные. Девушки-монтажеры подчеркнуто вежливы и подчеркнуто неконтактны: видимо, они вполне разделяют точку зрения Феллини о том, что монтажная — операционная, куда посторонним вход воспрещен.

Вращаются катушки зрительской и звуковой дорожек. На стеллажах — десятки коробок, на каждой — наклейка: «Ворота Смольного», «Гостиный двор», «У Казанского собора», «Рид на фронте», «Госпиталь в Зимнем», «Рид у Лианозова», «Кабинет Керенского», «Женский батальон», «Штурм Зимнего», «Луиза Брайант и Джон Рид в поезде», «Очередь за хлебом», «Джон Рид в Русском музее», «Мариинский театр»... К двери прикреплен огромный список всех этих коробок с порядковыми номерами кадров — какая-то космическая цифра! Здесь — будущий фильм об Октябре.

Проверив очередной монтажный стык, Бондарчук спускается в павильон. Зал «Мариинки» уже наполнился зрителями: на сцене разогреваются артисты Большого театра, репетируют в кофтах, в шерстяных чулках; казалось бы,

все готово к съемке, но Бондарчук, посмотрев на Юсова, переходящего от одного прожектора к другому, что-то поправляя с очередными указаниями рабочим, говорит: «У нас еще предостаточно времени. Задавайте свои вопросы».

— Прямо здесь?

— А вам что, все это мешает?

— Нет, но...

— Мне тоже. Другого времени уже не будет.

— Легко сказать: задавайте вопросы...

Да, монтажная Бондарчука действительно перерождает. Он сейчас улыбается и настроен вполне доброжелательно, а я уже столкнулась с тем, как он относится ко всяческим таким беседам: даром потраченное время, украденное у работы, а от вопросов — «идея, замысел, что вас волновало, что вы хотели этим сказать» и т. д. — у него делается такой вид, словно нестерпимо болят зубы, и провисают недоуменные паузы: то ли нужно вставать и уходить, то ли высидеть ответ на заданный вопрос. Так однажды из такой вот паузы Бондарчук вышел весьма неожиданно: достал с полки любимый свой сценарий Довженко «Зачарованная Десна» и прочитал оттуда целую главу. А я слушала и в это время думала: «Вто уж истинно его тема. Вот что надо записывать на магнитофон. Как жалко, что он все меньше и меньше играет теперь сам». И пока Бондарчук читал, самим чтением уже ответил на столько незаданных вопросов: что есть для него в искусстве самое дорогое, чему поклоняется; словом — какова система ценностей. А потом заговорил о том, что ему действительно интересно: рассказывал о чеховской «Степи», о встречах с Шолоховым, о том, как замыслил «Бориса Годунова». И этот вечер стал хорошей журналистской школой.

И продолжение беседы в павильоне тоже было школой, как юмористическое разрушение, сделанное весьма по-доброму, с улыбкой, наших представлений о том, что подобное проникновение в мир художника должно происходить в сосредоточенной тиши кабинета с многозначительными паузами между теми самыми вопросами об идее и замысле. А тут Бондарчук сидел и улыбался; грохотали молотки рабочих; гудел зрительный зал; Петров давал указания; выбирая наиболее выгодные точки, Юсов менял положение крана-стрелы. Вот и сосредоточивайтесь, если умеете и если есть о чем спрашивать.

— Сергей Федорович! Из нашей беседы с Вадимом Ивановичем Юсовым я поняла, что главным для формирования и организации кадра он считает непосредственное место съемки, а не какой-то заведомо придуманный образ, под который потом подгоняется выбор места съемки. Не вступает это в противоречие с режиссерским замыслом?

— Я уже говорил вам, что в кинематографе ничто заранее не предрешается. И я очень многие сцены снимал импровизационно именно потому, что они были продиктованы местом действия — в авторском сценарии их нет.

Вот я увидел асиенду, познакомился с людьми и что успел узнать, передал в картине. Помните асиенду, где бойцы танцуют всю ночь, — это же происходит в подлинной асиенде, а не в павильоне. Меня эта асиенда поразила: кухня, инкрустированная древней национальной мозаикой, гостиная, где висели сотни этих настенных тарелочек...

— Но неужели актер стрелял в эти коллекционные, антикварные тарелочки?

— Ну нет, конечно же. Как это обычно в кино делается: муляж повесили, а потом смонтировали, и у зрителя создается ощущение, что все так и было на самом деле. А помните кадры, когда они примеряют костюмы, — это тоже в основном подлинные костюмы того времени.

— Да, я как раз обратила внимание, что в ваших фотоматериалах есть фотография, где снят генерал Саласар — ну, просто в вашем сомбреро, и костюм тореро у него такой же, как у вас в фильме.

— При чем здесь тореро? Типичный костюм мексиканского вакеро — объездчика лошадей, богатого, конечно. Вы же видите, какие они наездники — словно родились в седле. В Мексике не встретишь улицы, на которой бы не было клуба наездников: мексиканцы все поголовно просто одержимы лошадьми.

— Да, это удивительно, если помнить, что в XVI веке маленькая группа испанцев сумела закабалить могучих ацтеков — предков мексиканцев — из-за их священного ужаса перед лошадью: как только они видели испанскую конницу, они сдавались без звука, убежденные, что перед ними какие-то неведомые им боги, спустившиеся, чтобы покарать их за грехи.

— А именно мексиканцы — их потомки — и оказались прирожденными всадниками.

Так вот, сомбреро, о котором вы говорите, — старинное и очень дорогое. В свое время оно принадлежало крупнейшему асиендатору, бережно хранилось в семье, и когда я его увидел, оно меня так поразило, что я упросил семью дать нам это сомбреро на время съемок.

А потом вы помните, что там и женщины подбирают себе наряды, и одна из них всю ночь танцует в яркой национальной юбке. Юбка эта тоже с предысторией; она сделана по эскизу знаменитого мексиканского художника Диего Риверы и заняла первое место на конкурсе костюмов.

Или кадр, когда женщины бегут по горящим полям. Вы думаете, мы специально устраивали пиротехнические эффекты или жгли поля? Это горит сахарный тростник. Когда мексиканцы убирают сахарный тростник, они прямо на полях сжигают листья, и остаются одни стволы. И причем что интересно: стволы не горят, но в них происходит какой-то процесс, и потом легче вырабатывать из них сахар. Как видите, образ вполне мирный, но тревожный для непосвященного — горят поля; и мы его тоже решили использовать в своем фильме, но у нас этот образ символизирует образ войны.

— В фильме очень дорога его основная нота — доброта Она прочитывается и в игре актеров, и в изобразительном решении, даже в музыке. Описывая в первой статье финальную сцену, когда идет армия и Рид разговаривает с беременной женщиной, я ограничилась одной фразой: «Звучит песня». Но какая это музыка! Расскажите, пожалуйста, как вы нашли композитора?

— В музыке присутствует национальная природа, потому она и добра.

Хоакино Гуттиеррас Эрас не принадлежит к клану чисто кинематографических композиторов, поднаторевших уже на огромном количестве фильмов и разделяющих фильмы по категориям: для этого нужна такая музыка, для этого — такая; все заранее готово. Эрас — симфонист, серьезный музыкант и к этой своей работе тоже отнесся очень серьезно. Просмотрел материалы картины, а потом уже работал, учитывая эстетику именно этого нашего фильма. И к первой встрече готовился, написал основную тему — она и звучит в финале, — проиграл мне ее, и потом у нас уже было полное доверие друг к другу.

Эрас — человек очень скромный, тихий. А в музыке совершенно другого темперамента человек. Наверное, это закономерно, когда в таком тихом маленьком человеке обнаруживается вдруг вулкан; было бы хуже, если бы он сам был великаном с громовым голосом, а музыка была бы «маленькая».

Вообще, если говорить о чисто человеческих впечатлениях, мексиканцы — очень хорошие, добрые люди... Как и все люди.

— Все?

— Все... Я не знаю народа плохого. Все народы хорошие, очень... И похожи друг на друга. Только наши, допустим, не кукурузные лепешки пекут, а пшеничные или ржаные. Мама по утрам мне делала эти лепешки. Не так, как в Мексике, но очень похоже... И так в любом проявлении: в танце, в песнях... Когда-то Поль Робсон занимался народной песней, и он то же самое утверждал: настолько все это близко — негритянская песня и русская...

— Ну да?!

— ...и американская, что диву даешься. И у меня то же впечатление сложилось от танца: я много видел, как танцуют в Аргентине, на Кубе, в Мексике.

— Так что же общего — вы общую реакцию имеете в виду?

— Да нет. Даже танцевальные «па» одинаковые. Что я в молодости танцевал? Гопака, да все танцы народные любил танцевать. И вот сейчас я обратил внимание, что вдруг где-то в Аргентине или в Мексике обнаруживаешь «па» — его просто не нужно разучи-

вать — абсолютно похожее на гопак или на другой какой-то наш танец.

Интересно... Я уже не говорю о народном укладе в смысле быта, взаимоотношений родственных в семье, между людьми — очень много общего.

Поэтому и можно сказать, что все мы — сыны человеческие. А это слово не то что забыто, а мы как-то стесняемся его произносить.

...Сыны человеческие. Я хотел, чтобы в картине это звучало. Не словами, опять же. Не какому-то персонажу надо значительно говорить: «А вы знаете, а мы, мол, — сыны человеческие!» Но чувство это может возникнуть; человек, наверное, не сформулирует его вот так, как я, но почувствует это.

Для этого существует искусство. Только для этого: чтобы передать ощущения, заразить нужной эмоцией, нужными чувствами — необходимыми... Только искусство это может, и больше ничто и никто: ни лектор, ни профессор, имей он семь пядей во лбу, не смогут сделать то, что делает искусство.

— Сергей Федорович! Это максимализм. Для осознания таких больших понятий и нужно в первую очередь осознание, осмысление, а значит, прежде всего — мысль. А потом, конечно же, и эмоции.

— Нет, у меня на первом месте — не мысль и не эмоция, а чувство.

— Эмоции, чувство — это одно и то же.

— Ничего подобного. Это все равно, что путать чувство с чувствительностью.

Чувство любви к Родине. Чувство протеста. Чувство ненависти. Чувство любви к ближнему — вот чувства.

Если вы подробнее вникнете в толстовское определение — что такое искусство, вы поймете, и что такое чувство. Он пятнадцать лет писал свой трактат об этом — «Что такое искусство»; я перечитывал его раз семь, и один раз — очень внимательно, почти конспектируя. Понятие это — открытие и сообщение чувств — очень сложное. Не так просто: открыть и сообщить чувство.

Так вот, у Толстого на первом месте — чувство, а потом — мысль. И у Ленина в его определении искусства — тоже. Когда будете выходить из «Мосфильма», слева, на стенде, где фотографии, есть и эта цитата Ленина. Обратите внимание: на первом месте — чувство, на втором — мысль.

Но только не надо меня понимать так, что я призываю играть чувство.

— Да, мексиканские актеры: и Хорхе Лука — Сапата, и Эраклио Сепеда — Вилья, и Бланка Герра — Изабель, и Хорхе Рейносо — Лонгинос очень точно вас поняли и очень точно выявили вашу позицию в своей работе. Каждый решает свою роль абсолютно по-своему, и есть единство — поразительная сдержанность, естественность, никаких эмоциональных плюсований, а в результате — убедительность необычайная, правда, народная первородность. А ведь в принципе сцен, предполагающих актерское обобщение в раскрытии образов, вроде бы и нет: я имею в виду текст.

...Изабель. Кажется, что Бланка Герра вообще ничего не играет.

Вот она на баррикадах; вот идет вместе с армией по дороге отступлений; вот она, попросив у Рида пристанища, умывается перед сном и засыпает; подносит ему утром кувшин с водой; вот она с мужем уходит на другой берег реки; тащит погибшего мужа с поля боя и погибает сама.

А роль сыграна так, что создан образ-обобщение.

— Ну, так это же все поступки. Действенные поступки. А мог бы быть один эпизод, где она бы сказала: «Я — солдадера! Я приветствую революцию! И я пойду со своим мужем на любой подвиг, буду ему беззаветно помогать, печь лепешки». Да здравствует это, да здравствует то... — все объяснит, все расскажет, а не будет ни человека, ни естества, ни этого естественного потока жизни. Будет плохой театр — театральность, и скверный кинематограф будет.

Поэтому меня совершенно не интересуют диалоги, если они — выражение авторского произвола, авторского насилия, навязывающего персонажу текст, чтобы хоть как-то продвинуть сюжет и прояснить идею. Нет у меня этого ни в одной картине и никогда не будет. Говорить и действовать должно чувство. Все,

что вне чувства, — не искусство и никакого отношения к искусству вообще не имеет.

Дети меня спрашивают: «Папа! О чем ты снимаешь эту картину?» Я говорю: «О жизни». А она настолько многообразна и неисчерпасма! Неисчерпаема... И любое открытие, если я занят тем, что хочу открыть чувство и сообщить его людям, столь же многообразно и неисчерпаемо.

Пока земля будет существовать, будет теплая, живая и будет освещена лучами солнца, до тех пор и неисчерпаемо чувство.

А любые произвольные конструкции никакого отношения к искусству не имеют, потому что все, что сконструировано в искусстве, не помогает людям, а наоборот — отвращает от искусства.

— Как прошла премьера в Мексике, Сергей Федорович?

— Такое действительно не часто бывает. Открывал премьеру президент Мексики, и это была не только кинематографическая премьера, а событие, связанное с жизнью масс. Средствами кинематографа мы воскресили прошлое мексиканцев, и премьера вылилась в ритуал, который и просмотром не назовешь. Всем зрителям, а их было полторы тысячи, сообщилась какая-то удивительная атмосфера благоговения.

Это важно очень, важнее всяких слов. Хочется, чтобы такая же атмосфера была и во второй картине. Ведь можно сбегать посмотреть «киношку», а можно увидеть что-то такое, что объединяет людей в едином чувстве гордости за свое прошлое.

●

...Прошел огромный день на «Мосфильме». В сравнении с целым днем сами съемки показались на удивление короткими — меньше часа. Отзвучала прекрасная музыка Чайковского. Утомленные артисты балета покинули сцену. Зрители буквально за одну-две минуты исчезли из зрительного зала.

Погасли прожектора. Юсов сошел со своего трона — крутящегося крана-стрелы. Рабочие, осветители, звукооператоры сгруппировались в тесный круг около Бондарчука, Юсова, Петрова.

— Спасибо! Всем большое спасибо, — благодарит Бондарчук.

— Счастливых съемок в Ленинграде! Счастливого пути.

Впадаю в неуправляемо-завистливое состояние: заразительное это дело — кинематограф! А ты среди всех этих родных друг другу людей человек чужой и посторонний.

Послезавтра в час дня бегу в просмотровый зал. Еще бы научиться здесь, на «Мосфильме», не опаздывать. В просмотровом зале уже темно.

«Наконец-то. Опаздываете. Начали!» — голос Бондарчука.

Пытаюсь при свете экрана записать вслепую все эпизоды, не упустив ни одного.

Когда смотрела «Мексику», получилось. Оказалось, что толстенного альбома не хватило: просмотр занял четыре часа — двадцать коробок прогнали. Из маленького зала перебегаю в большой просмотровый зал на первом этаже: там техническая комиссия начинает смотреть «Мексику». Фильм окончился в половине восьмого.

Никаких разговоров, которые обычно бывают после просмотра. «Увидимся в поезде» — это друг другу.

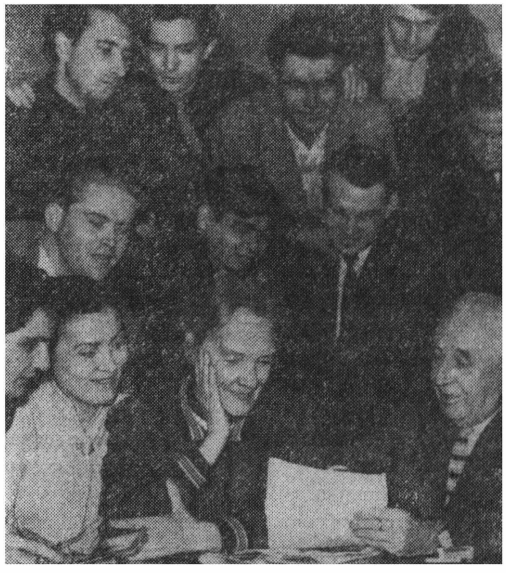
Через два дня съемки в Ленинграде, всего через два дня. В рабочем графике Петрова помечено лаконично:

«Дворцовая площадь. Утро. Пятое ноября тысяча девятьсот семнадцатого года».

Окончание в следующем номере

К 85-летию А. С. Хохловой

Сердечный привет от старого друга



А. С. Хохлова и Л. В. Кулешов на занятиях в режиссерской мастерской ВГИКа

Как весною прилетают птицы, так в первый год будущей советской кинематографии в разоренные гнезда старых киноателье приходили люди, которые стали пионерами советского кино.

Сюжеты рождались неожиданно. Иногда мы не знали, что мы держим в руках.

Был рассказ Джека Лондона «Неожиданное» о золотоискателях на Аляске, о лживой морали людей, которые ограбили человека. Они довели его до преступления, а потом судили по закону жестокости, ханжески исполняя ритуал.

Я по этому рассказу написал сценарий. Для прекрасно двигающейся, по-новому красивой актрисы. Пластически выразительной, убедительной в каждом жесте. Для человека, который считал необходимым сразу отвечать на вопросы, а не шарить, будто в темноте.

Для Александры Сергеевны Хохловой.

Картина называлась «По закону».

Золотоискатель, член группы, которая ничего не могла найти,— его прекрасно играл Владимир Фогель — пошел мыть руки и случайно нашел золото. Он принес золото хозяину.

В этот момент Хохлова протянула руку.

И это была завязка фильма.

Кино тогда еще не говорило. Вернее, оно говорило жестами актеров. Жесты Хохловой то вяли от угрозы, то развертывались от надежды.

Искусство судит прошлое, настоящее и будущее. Гамлет и прав, и не прав. Его колебания, колебания его совести, объясняются не только виной его матери и преступлением Клавдия, но всем миром, который — тюрьма, а Дания в этой тюрьме — самая плохая камера.

Толстой утверждал, что Анна Каренина виновата. Но по черновикам романа видно, что Толстой временами не понимал, в чем же ее вина. Суд над Анной, страшная казнь ее колесами вагона — это поиски решения вопроса о настоящей нравственности.

Сила Эйзенштейна в том, что он показал правоту восставшего броненосца. Рождалась новая эпоха, кровью оплачивались новые нравственные ценности. Правоту и справедливость восставших матросов принуждены были признать и те, которые считали справедливым и правильным то, что команду кормят гнилым мясом.

Эйзенштейн, Кулешов, Хохлова, Пудовкин, Довженко, Роом — все это были люди, кото-

рым выпало по жребию истории справедливо судить живых и мертвых.

Александра Сергеевна Хохлова — прекрасная крупная советская актриса, внучка старой, культурной Москвы, которую мы плохо знаем, потому что не прочли все мемуары и не сохранили многие полезные вещи из деревянных домов, давно разрушенных, — Александра Сергеевна вместе с Кулешовым и его товарищами создавала новое искусство, которое сегодня продолжают, среди многих, и ее ученики.

Ей требовались новые сценарии, большие или малые, дорогие или недорогие в производстве, но говорящие о главном.

Хохлова — первая советская актриса, рожденная в кинематографе и для кинематографа. Актриса безграничных возможностей, которую мы недооценили.

В те годы важно было понять, что приходит новое искусство, которое утверждает новую красоту. Красоту строящегося мира, красоту целесообразных движений, красоту выразительного человека. Кулешов и Хохлова это понимали.

В 1926 году мы с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном написали об Александре Сергеевне статьи, они составили брошюру «А. Хохлова».

Я писал, что есть в мире несколько десятков киноактеров, для них пишут сценарии, потому что само их движение, их способ передачи ощущений — это искусство. Такова и Хохлова.

Я писал, что опыт Кулешова понят немногими, а мастерство Хохловой не использовано в должной мере. Потому что Хохлову не снимают в фильмах того жанра, в котором она должна работать, — в психологических фильмах.

Мы отвергали ложнопсихологические ленты дореволюционного кино. Мы хотели, чтобы экран дал психологию нового человека.

Хохлова была той актрисой, которая могла в этом направлении очень многое сделать. Вспомним лучшие куски фильма «Ваша знакомая». Вспомним превосходную ленту «Великий утешитель».

Хохлова — актриса огромных возможностей. Надо было уметь их видеть, уметь использовать, уметь развивать с их помощью кинематографию.

В статье я приводил отзывы об игре Хохловой из немецких и американских газет. Восторженные отзывы людей, завороженных искусством удивительной актрисы.

Кулешов и Хохлова создавали наше кино, создавали киношколу, почти полвека преподавали в институте кинематографии, который вырос с их помощью. Они воспитали несколько поколений режиссеров. В книгах Льва Кулешова, по которым они учились и учатся, есть и опыт, и вклад Александры Хохловой.

Перечитаем, не торопясь, мудрую статью Сергея Михайловича «Как ни странно, — о Хохловой», написанную тогда, когда он сам работал без актеров и, казалось, актера отрицал вообще. Вот что он пишет:

«Хохлова — это, конечно, единственное в своем роде, быть может, стоящее серьезного упоминания актерское дарование на сегодня.

Это ставка на мастерство. И к тому — резко с в о е.

Это — не «советский Вейдт» и «советская Пикфорд».

Америка, Европа этого не знают, этого не имеют».

И дальше он говорит о том, что такие мастера, как Хохлова, указывают кинематографу новые пути, открывают ему его возможности.

В этом отношении вклад актрисы в наше искусство велик, хотя снималась она мало.

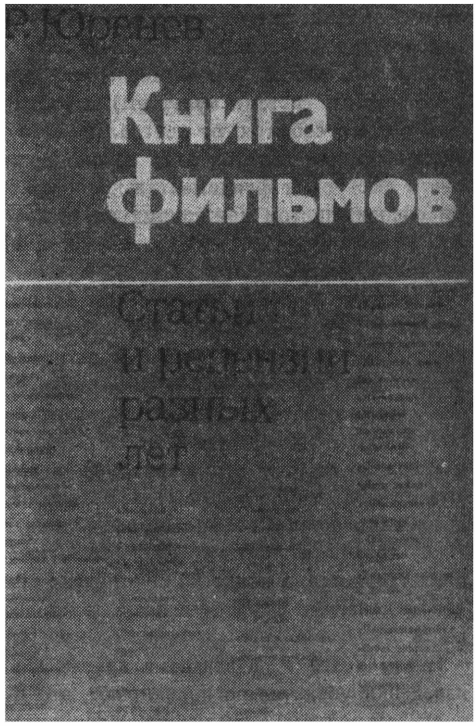
Пусть ее судьба послужит уроком.

Я рад, что могу сегодня приветствовать вас, Александра Сергеевна, в дни юбилея еще раз вспомнить тех, кто был с нами рядом столько долгих лет. Вспомнить то, что уже никогда не забудется, потому что стало историей.

Спасибо судьбе за дружбу с вами, за совместную работу.

Доброго вам здоровья!

Виктор Шкловский



Е. Левин

От «Броненосца «Потемкин» до наших дней

«К концу 30-х годов, когда мне довелось начинать, — пишет Ростислав Николаевич Юренев в предисловии к своей новой книге [1], — кинокритика была уже общепризнанной областью литературы и журналистики.

И тем не менее мне пришлось принять участие в нелегкой борьбе, в сложном процессе становления профессиональной кинокритики» (с. 7).

Этот процесс отражен в сборнике достаточно впечатляюще и полно, ибо его автор был и остается одним из самых активных деятелей нашего критического цеха, чьим выступлениям свойственны оперативность, серьезность, зоркость к новому — и документально, «с подлинным верно» (Р. Юренев отмечает, что, готовя статьи к переизданию, он их не перерабатывал, не чистил и не правил).

Перед нами проходят чередой неслучайные явления отечественного и зарубежного кино — фильмы, идейно-художественные поиски, творческие судьбы в оценке крупного советского киноведа-марксиста, немало потрудившегося для того, чтобы укрепить научный и моральный авторитет нашей критики и сделать ее по-настоящему наступательной и действенной, отвергающей высокопарное суесловие и парадную шумиху, групповщину и низкопоклонство, не боящейся оправданной резкости, бескомпромиссной требовательности, острой и открытой полемичности.

В предисловии автор предупредил, что его книгу не следует рассматривать как историю советского кино, ибо, справедливо заметил он, «ни одному критику не удалось написать о всех примечательных явлениях искусства за долгий период» (с. 5). К этому вескому аргументу можно добавить, что дело, как известно, не только в полноте материала: она необходима, но недостаточна. Нужна еще концепция развития искусства, концепция общественно-философская и эстетическая. Ведь историк, как мы

[1] Юренев Р. Книга фильмов. Статьи и рецензии разных лет. М., Искусство, 1981. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

знаем, не фактограф и не оценщик отдельных явлений, пусть узловых и этапных, а ученый, открывший общие закономерности развития искусства (в системе культуры) и объясняющий все его события, от центральных до десятистепенных, исходя из этих закономерностей; они и выступают фундаментальными критериями оценок, притом критериями не абстрактными, не догматически неподвижными, а всегда конкретно-историческими.

В «Книге фильмов» Р. Юренев ни разу не излагает сколько-нибудь последовательно, в систематическом виде свою культурологическую и историографическую концепцию, однако она существует, и внимательный читатель, несомненно, ее обнаружит. К чести автора, она никогда не была у него априорной, а вырабатывалась им в 30-е и 40-е годы на основе коллективного опыта кинематографической практики, теории и критики, сложилась, как мне представляется, в конце 50-х — начале 60-х годов и доказала свою истинность и плодотворность.

Новая книга Р. Юренева и другие его произведения убедительно показывают, что путь к оригинальной точке зрения на кинопроцесс сложен и труден, изобилует препятствиями объективного и субъективного характера и требует, помимо обширных знаний, художественной интуиции и таланта, постоянной смелости, искренности и честности перед искусством и самим собой (а эти качества, увы, не всегда сопутствуют эрудиции и таланту). Р. Юреневу, критику и педагогу (тот, кто учился у него во ВГИКе, вряд ли забудет его лекции и семинары, с их атмосферой живого диалога, свободного обмена мнениями, споров не только о фильмах, но и обо всем, что с ними связано), смелости, искренности и честности не занимать. Им всегда руководит одно — стремление разобраться в сути дела, понять явление искусства и оценить его с принципиальных позиций. Далекий от бесстрастного констататорства, критик не скрывает ни радости, если видит успех, победу, завоевание, ни огорчения, озабоченности, тревоги там, где усматривает неудачу, ошибку, потерю ориентира, увлечение миражами.

Поэтому несогласие с автором возникает не тогда, когда он верен своей концепции и развивает ее, а в тех немногих случаях, когда вступает с ней в противоречие.

Сборник статей, написанных более чем за сорок лет, позволяет выделить несколько сквозных тем кинокритического творчества Р. Юренева. Из них наиболее полно, пожалуй, представлена самая близкая автору: анализ художественных поисков в искусстве кино с учетом зрительского восприятия экранного эксперимента (соотношение новаторства и реальной киноаудитории всегда волновало и волнует критика).

В статье о «Броненосце «Потемкин», опубликованной в год сорокалетия фильма, Р. Юренев писал: «...живы в советском киноискусстве высокие традиции фильма — традиции возвышенного искусства, революционной эпопеи, крупного эпохального масштаба. От «Броненосца «Потемкин» идут прямые пути к шедеврам 30-х годов — «Чапаеву» и «Мы из Кронштадта», к публицистическим документальным фильмам времен второй мировой войны, к лучшим фильмам современности» (с. 17). Это традиции произведения, которое воплощает идеал нового, социалистического искусства, ибо «фильм во всей его новаторской экспериментальной сложности прост, ясен, доступен для каждого» (с. 15). Говоря о принципиальной победе советского экрана, одержанной «Чапаевым», критик подчеркивает: «Редкостное сочетание новаторского, утонченного, совершенного искусства и долговечного массового искусства» (с. 24). В той же статье читаем: «Развитие искусства никогда не происходит по восходящей прямой. За шедеврами часто следуют неудачи, периоды расцвета нередко сменяются кризисами. Но живая традиция, связывающая достижения разных лет и разных мастеров в единый процесс, в истинно народном искусстве всегда существует» (с. 23). О ней размышляет автор в статьях о «Броненосце», «Матери», «Чапаеве», написанных к юбилею этих картин, в рецензиях на фильмы «Петр I», «Член правительства», «Богдан Хмельницкий», «Она защищает Родину», «Сельская учительница», «Мичурин», «Летят журавли», «Бал-

лада о солдате», «Никто не хотел умирать», опубликованных в дни, когда эти ленты начинали свою экранную жизнь.

Анализируя фильмы и размышляя о традициях нашего кино и о его новаторстве, которое всегда есть революционное развитие традиций, Р. Юренев освещает и общие проблемы кинопроцесса. Одна из них — рождение и эволюция жанров и стилей. В статьях сборника мы встречаем интересные мысли о революционной киноэпопее и революционной кинодраме, об их новом синтезе в «Чапаеве»; не останется незамеченным тонкий анализ стиля и жанра (в их связи с драматургией) «Богдана Хмельницкого»; с разных сторон рассмотрена проблематика и художественная форма биографических фильмов; множество ценных наблюдений содержат статьи о фильмах 60—70-х годов — свидетельства обостренного интереса критика к жанровому многообразию современного экрана, к поискам нового жанрово-стилевого единства, к внутренним закономерностям жанрового развития.

Все эти размышления связаны изнутри единой исходной потребностью: понять и показать, как обусловленные диалектикой традиций и новаторства, жанрово-стилевые искания воплощают усложняющиеся взаимоотношения личности и общества, героя и народа. Поэтому анализ этих исканий включает в себя исследование характеров. Практика показала верность этой методологии, ибо характер — всегда явление жанровое, как подчеркивает автор, связанное и со всеми другими художественными структурами фильма; не случайно Р. Юренев убеждает нас (и открывает нам в произведении много нового) тогда, когда не изолирует героя от жанра. Так, еще в рецензии 1941 года на «Богдана Хмельницкого» критик высказал мысль, весьма существенную и актуальную и сегодня: «Создание центрального образа эпопеи представляет для актера (можно добавить — и для драматурга. — *Е. Л.*) громадные трудности, так как образ должен быть наделен многими, порой различными, даже противоположными, чертами, но вместе с тем являться монолитным и целеустремленным» (с. 15). Безусловно ценны размышления автора о способах типизации в картинах «Она защищает Родину», «Адмирал Нахимов», «Третий удар», «Коммунист». Великолепные рецензии на «Летят журавли» и «Коммунист» — одни из лучших работ критика, надолго запомнившиеся и нисколько не устаревшие, — освещают новаторство фильмов в раскрытии взаимосвязей судьбы человеческой и судьбы народной.

В тех же немногих случаях, когда единство жанра и характера от Р. Юренева ускользает, с некоторыми его суждениями хочется поспорить, — например, с оценкой фильма Г. Данелия «Я шагаю по Москве». Отметив бесспорные достоинства этой картины, решенной в жанре лирической исповеди, столь характерной для нашей литературы 60-х годов и выражавшей важные стороны тогдашнего строя чувств, умонастроения и мироощущения, указав на то, что «образ светлого, беспокойного, многолюдного и радостного города — одно из лучших художественных достижений фильма» (с. 221), автор, мне кажется, высказал ряд замечаний, которые не учитывают особенностей этого жанра. «Я вижу кое-что интересное и в композиции «Я шагаю по Москве», — писал он. — Но я не вижу в ней стержневой, обобщающей мысли, не вижу позиции художника» (с. 223).

Вопрос здесь поставлен куда более важный, чем оценка отдельного произведения. Речь идет о способах выражения авторской позиции в искусстве и о зрительском ее восприятии, а затем и осмыслении.

Все мы согласны с тем, что невозможно подлинное произведение без «стержневой, обобщающей мысли», без отношения художника к жизненному материалу. Однако нас всегда подстерегает опасность инерции восприятия, которая велит искать известные нам, привычные формы воплощения этой позиции, этого отношения. А если художник нашел (или ищет) новые формы? Вклад Р. Юренева в советскую кинокритику, как знают кинематографисты и любители кино, состоит и в том, что он на протяжении вот уже пятого десятилетия активно и успешно борется с инерцией восприятия и оценок, утверждая своим творче-

ством исторически конкретный, научно обоснованный подход к кинопроцессу в целом и к каждому его явлению в отдельности. Думается, однако, что несколько раз за эти сорок с лишним лет инерция брала верх и над своим непримиримым противником.

Р. Юренев не принял вызвавшего активные споры фильма М. Хуциева «Июльский дождь»; его рецензия «Если говорить откровенно», написанная в форме открытого письма режиссеру, наделала в свое время много шума.

В те годы критик — и в этом его большая заслуга — поддерживал фильмы темпераментного, открытого конфликта, динамичного действия, сильных самобытных характеров; поэтика, представленная картиной М. Хуциева, казалась ему несостоятельной, уводящей наше кино в сторону, заимствованной. Здесь нужно учесть одно важное обстоятельство. Читатель «Книги фильмов» по достоинству оценит повышенное внимание ее автора ко всему самобытному в отечественном кино, к малейшим проявлениям подлинной оригинальности, к самым робким пробам своего голоса; поддержка и хвала творческой самостоятельности — еще одна сквозная тема сборника. В ее контексте понятнее становится нетерпимость Р. Юренева ко всему, по его мнению, наносному, неорганичному, перенятому у чужой моды.

В пылу полемики критик, думается, подошел тогда к не лишенному противоречий фильму односторонне, не связал его с разработкой нашим экраном серьезной общественной проблематики.

Не соглашаясь с Р. Юреневым в отдельных случаях, с радостью отмечаешь всегдашний антидогматизм его восприятия кинопроцесса. Так, он высоко оценил сложные, тоже вызвавшие полемику фильмы «Жил певчий дрозд», «Двадцать дней без войны», показал их место в спектре современного многонационального советского кино.

Р. Юренев написал интереснейшие рецензии на «Восемь с половиной» Феллини и на «Молчание» Бергмана, уверенной рукой набросав яркие, выпуклые портреты выдающихся режиссеров. В его высказываниях об этих картинах немало спорного: можно усмотреть определенное расхождение с образными системами этих фильмов. Но не будем забывать, что речь шла о произведениях чрезвычайно сложных, противоречивых, и сегодня участвующих в эстетических баталиях. Боюсь, однако, что молодой читатель, не осведомленный достаточно полно о характере развития зарубежного кинематографа тех лет, не сумеет верно понять позицию автора и почувствовать ее принципиальную подоснову. Может быть, некоторые работы следовало снабдить авторскими примечаниями или прокомментировать в предисловии?

Здесь же, не откладывая, хочется отметить, что в рецензиях Р. Юренева на зарубежные фильмы (критик откликается на многие существенные явления мирового экрана) всегда рассматриваются и общие идейно-художественные, социальные и политические проблемы, связанные с данным произведением, с творчеством его авторов, с развитием того или иного направления в киноискусстве. Фильмы «Дети райка» и «Два гроша надежды», «Мы — вундеркинды» и «Столъ долгое отсутствие», «Крыша» и «На берегу», «Голый остров», «Додэскадэн» и многие другие — аргументированно включаются в широкий общественно-эстетический контекст и благодаря этому раскрываются глубже и полнее. Р. Юренев, как всегда, выступает с открытым забралом, не прячет своих симпатий и антипатий, он активен в поддержке всего, что считает народным, гуманным и прогрессивным в зарубежном кино, и гневно обрушивается на реакционное, лживое, мракобесное в нем (как в рецензии на грязный, клеветнический фильм М. Чимино «Охотник на оленей»).

В журнальной рецензии невозможно не то что рассмотреть, но даже сколько-нибудь подробно изложить идеи, темы, проблемы сборника. Поэтому остановлюсь еще на некоторых — из самых актуальных.

Р. Юренев — один из немногих критиков, всегда чутких к национальному своеобразию кинематографий советских республик. Анализируя русские, украинские, белорусские, армянские, грузинские фильмы, он размышляет о том, насколько они связаны со своими национальными культурами — и по содержанию, и

по форме — и как выражаются в них черты нашего единого многонационального искусства. Диалектика национального и интернационального рассматривается в рецензиях на фильмы «Чапаев», «Член правительства», «Петр I», «Богдан Хмельницкий», «Она защищает Родину», «Великий воин Албании Скандербег», «Композитор Глинка», «Коммунист» и на многие другие, причем — что крайне важно — эта диалектика связывается с коренными чертами метода социалистического реализма. Горячо поддержав ленту В. Жалакявичуса, критик подчеркивал, что «Никто не хотел умирать» — «фильм литовский по самой своей сути, по духу, по художественной плоти своей. Это плод глубоких размышлений об исторических судьбах своего народа, порождение национального характера, культурных традиций, художественного темперамента Литвы. И как подлинно национальное произведение фильм поднимается до общечеловеческого звучания» (с. 226) Критериями творческого метода нашего искусства поверяет Р. Юренев и этот фильм, и другие.

Кинокритические работы Р. Юренева отличает внимание к художественным особенностям экранных произведений, к индивидуальным манерам мастеров кино. Его суждения на этот счет несомненно вызовут у читателей особый интерес. То кратко, то более подробно охарактеризовал критик творческое своеобразие крупных советских и зарубежных режиссеров, актеров, операторов, художников, сценаристов. Каждый, кто хоть немного занимался кинокритикой, знает, как сложно сочетать в рецензии анализ фильма с суждениями о творческих индивидуальностях, о личных вкладах его создателей: ведь экранное произведение — плод коллективного труда. Р. Юренев умеет это делать прекрасно.

С тем же тщанием разбирает он и художественные компоненты фильма — сценарий, режиссуру, работу актеров, оператора, художника, композитора, показывая, как и почему возникает (или не возникает) идейно-художественное единство произведения. Особенно содержательны в этом отношении рецензии на картины «Петр I», «Адмирал Нахимов», «Великий воин Албании Скандербег», «Испытание верности», «Печки-лавочки», «Это начиналось так», «Идиот», «Отчий дом», «Через кладбище», «Коммунист», «Несколько интервью по личным вопросам», «Спасатель». В них явлено зрелое мастерство художественной критики, не разрушающей скальпелем анализа образный мир картины, а воспроизводящей его становление и движение, его реальное экранное бытие.

И еще одну заслугу Р. Юренева следует отметить. он всегда горячо и твердо поддерживал талантливую молодежь и верен в этом себе по сей день.

Р. Юренев, повторю, никогда не уклонялся от анализа неудач, справедливо полагая, что трезвые о них размышления, продиктованные высокой и бескомпромиссной требовательностью, способствуют полноценному развитию искусства. И вопрос о том, всегда ли прав он в своих похвалах и укорах, отходит — в историческом аспекте — на второй план Конечно, не всегда, да и может ли существовать безупречный критик, с которым все хором соглашаются? Однако несомненно верна его принципиальная позиция, четко выраженная в «Книге фильмов», — позиция критика-гражданина, сознающего свою ответственность за сегодняшний и завтрашний день советского киноискусства.

Отсюда и общий пафос критического творчества Р. Юренева, методология и уровень киноведческого анализа представленные сборником: он, безусловно, будет оценен как оригинальный и значительный вклад в отечественную киномысль.

Заключая предисловие к сборнику, Р. Юренев написал: «Главная же задача этой книги и главная надежда ее автора — это оживить в душе читателя образы фильмов, их неповторимое обаяние, их художественные особенности» (с. 8). Задачу эту можно считать успешно выполненной — благодаря аналитическому таланту и литературному мастерству автора, умеющего воспроизводить язык экрана и индивидуальность художника в точном, емком, пластически выразительном, взволнованном слове.

Сергей Юткевич

Ось времени

Мозг людей и доныне скачет на трех ногах (три оси места)! Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахари, этому щенку четвертую ногу, именно — ось времени.

Велимир Хлебников. Из коллективного манифеста «Труба марсиан»

В мировом кино чрезвычайно распространен (особенно после фильмов «...В котором мы служим» Ноэля Коуарда и «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса) способ повествования, окрещенный международным техническим термином «флэш-бэк» (flash-back), что условно можно обозначить как «взгляд назад», то есть возвращение действия в прошлое, рассказ о происшедшем, воспоминание и так далее.

Мне показалось необходимым, следуя велению темы, использовать как бы обратный прием, условно мною названный «флэш-эхед» или «флэш-форвард» (flash-ahead или flash-forward) — «взгляд вперед».

Впервые я применил его в документальном фильме «Освобожденная Франция» (1945): в 1940 году торжествующий Гитлер награждает свою «победоносную» дивизию в Париже, и я тут же переносил действие вперед на два года и показывал разгром этой же дивизии в битве под Сталинградом, а затем снова возвращался к параду у Эйфелевой башни.

Эффект оказался разительным. Вспоминаю также остроумное его использование в фильме Стэнли Кубрика «2001: космическая одиссея», где в прологе подброшенная в воздух обглоданная кость наплывом превращалась в абрис фантастического космического корабля, и действие, таким образом, из каменного века мгновенно перебрасывалось вперед через тысячелетия, или в фильме Алена Рене «Война окончена», где дважды проецировались короткие фрагменты предполагаемых в будущем поступков испанского подпольщика-революционера, а также в картине Рене Клера «Красота дьявола», где Мефистофель показывал Фаусту кадры грядущей атомной катастрофы.

Но все же в подобных случаях это были скорее видения, мечтания, неосуществленные желания, я же предложил моему соавтору скрестить (как я уже однажды сделал в хронике) два реальных времени — Лонжюмо 1911 года и западную студенческую аудиторию 1980 года, совершив тем самым как бы «прыжок во времени» и сохранив при этом возможности реального общения персонажей между собой и переход их через границу не только времени, но и пространства.

Эта интереснейшая задача осложнялась еще и тем, что сюда вклинивалось и «третье время» — Октябрьская ночь 1917 года.

Здесь я вынужден еще раз отклониться и объяснить важные обстоятельства, вызвавшие необходимость введения эпизода в Смольном.

В 1966 году, когда был показан на международном фестивале в Канне фильм «Ленин в Польше» (и, скажу откровенно, я удивился присуждению ему двух премий на этом буржуазном торжище), мне довелось столкнуться с неприятием ленты со стороны некоторых моих друзей, критиков-коммунистов.

В частности, Самюэль Лашиз, кинообозреватель газеты «Юманите», заявил, что я показал Ленина вовсе не таким, как он хотел. О вкусах, естественно, не надо спорить, но я уважал моего собеседника, и мне было интересно узнать, в чем я обманул его ожидания.

В подробной и откровенной беседе прояснилось коренное различие в нашем восприятии образа Ленина на экране. Мы как бы находи-

Окончание. Начало см.: «ИК», 1982, № 10.

лись на совершенно неравноценных временных параллелях, причем объяснялось это конкретными историческими и социальными обстоятельствами.

В то время как у себя в стране мы с первых же дней революции повсеместно и ежечасно вот уже много лет окружены книгами Ленина, его портретами, скульптурами, фотографиями, кинолентами, лозунгами, изречениями, то есть он стал неотъемлемой частью не только наших праздников, но и трудовых будней, в Париже Ленин, конечно, широко известен передовой части рабочего класса, читающей интеллигенции, но изображения его появляются чрезвычайно редко, что вполне объяснимо для капиталистического города, где даже на модных среди молодежи «постерах-плакатах» можно, в крайнем случае, увидеть лишь портреты Че Гевары.

Короче говоря, Ленин отсутствует в так называемом «образе жизни» западных стран. Поэтому Лашиз и считал, что в таких редких случаях, как появление советского фильма, Ленин должен быть показан прежде всего только как вождь, призывающий к непосредственным революционным действиям.

Но не менее показательным было и то, что такая позиция тут же встретила решительное несогласие со стороны бразильских кинематографистов во главе с их руководителем и членом жюри, известным писателем Виниciусом де Мораесом (автором получившего в Канне Гран-при фильма «Черный Орфей»); все они с истинно южным темпераментом бурно приветствовали гуманистическую и поэтическую трактовку образа Владимира Ильича.

В результате не только этих, но и многих других дискуссий я еще раз убедился в том, как скудны сведения широких слоев зарубежных зрителей о нашей революции и о роли в ней Ленина. Поэтому мы сознательно включили хрестоматийные для нас эпизоды из исторической Октябрьской ночи в Смольном, но постарались решить их также по-новому, сквозь призму восприятия молодежи 1980 года. Вспомнились строчки Бориса Пастернака:

Однажды Гегель ненароком
И, вероятно, наугад
Назвал историка пророком,
Предсказывающим назад [1].

За советским кино еще со времен побед его немых фильмов и лучших лент 30-х годов сохранилась репутация искусства новаторского и революционного во всех своих компонентах.

Тем более сегодня стремительное развитие киноискусства требует от художника непрерывных поисков, изобретений, открытий, словом, неуспокоенности. Здесь нужны коллективные и индивидуальные усилия и моральная ответственность всех советских кинематографистов.

Мы отчетливо понимали, что можем вложить лишь свою малую толику в эту огромную общую задачу, но все же решили действовать в нескольких направлениях, ведомые лишь нашим личным вкусом. Тут неизбежно начинаются творческие споры, от которых не только никуда не уйти, но именно отсутствие которых во многом, по моему разумению, часто обезоруживает наше киноискусство.

Все это очевидно, но не могу не напомнить, что еще в 1913 году (настойчиво прошу обратить внимание на дату!), то есть 69 лет назад, не кинематографист, а писатель Карел Чапек так определял возможности и задачи кинематографиста:

«Методический труд этого мастера был бы направлен на то, чтобы придать предметам не поверхностный, а наиболее выразительный и интенсивный характер. Тем самым мертвый реализм фотографии преобразился бы в нечто более высокое и духовное, уже не являющееся простым воспроизведением внешнего мира. Нет сомнений, что картины, созданные подобным образом, были бы в высшей степени новаторскими и внутренне глубоко родственными новейшим прозрениям, вкусам и интересам современного человечества...»

«В кинематографах будущего обретут почти физическую реальность баснословные происшествия, некогда являвшиеся лишь плодом фантазии и безудержного вымысла. Неведомой дотоле речью, возможно, заговорит с нами неживая природа. Возникнет совершенно новый вид гротеска — эксцентрический звуковой гротеск.

[1] Цит. по: Вопросы литературы, 1981, № 3, с. 104.

Нам еще доведется услышать, как стонут сорванные розы, как поют камни. Лошади будут произносить проповеди, а голоса людей обретут прекрасную мелодичность флейты. Чего тут только нельзя сделать?! Ведь отбрасываемый проекционным аппаратом светящийся квадрат способен стать не только новой «сценой», но и новой вселенной, не ограниченной возможностями и законами материального мира» [2].

Провидец угадал многое: еще в немом кино взревели каменные львы и загрустили туманы у Эйзенштейна, заговорили кони Довженко, баснословные происшествия заполнили фильмы Бестера Китона, затем в звуковом кино заспорили, застрекотали мышата, волки и утки, нарисованные Диснеем, интонации человеческих голосов подхватила музыка Чаплина, волшебные флейты ожили у Бергмана, горестно бормотала извозчичья кляча в «Окраине» Барнета, раскрылись тайны морского дна у капитана Кусто, советские земляне запечатлели чудеса космоса, зазвучали степные травы Советской Киргизии и запела виноградная лоза в долинах Грузии, но все же до сих пор в неоплатном долгу у зрителя современное кино.

Об этом напоминает нам еще раз, уже не в далеком 1913 году, а сегодня, и вновь не кинотеоретик, а советский литературовед В. М. Днепров, анализируя и сопоставляя структуры романа и фильма. Автор пишет, что в современном романе «...противоположные поэтические начала не только сочетаются друг с другом, они также взаимно друг в друга превращаются... Эти переходы определяют возникновение нового и в высшей степени важного формального принципа, которого в сколько-нибудь развитом виде не могла знать предшествующая литература. Мы имеем в виду принцип монтирования, монтажа. Его последняя суть и основа состоит в том, что происшествия разворачиваются не в одной только, а в разных поэтических плоскостях...» [3]

Они «сочетаются так, чтобы образное содержание было охвачено с наибольшей полнотой, и вместе с тем они монтируются так, чтобы своим следованием создавать некий мощный, всеохватывающий ритм. Само сочетание этих планов скрыто заключает в себе важнейшую художественную идею: громадной сложности и многосторонности бытия, необходимости видеть жизнь в ряде аспектов, разрезов и отношений, чтобы уловить ее целокупность и единство» [4].

Затем В. Днепров не менее прозорливо определяет функции современного кино: «Оно может ввести голос рассказчика, внутренний монолог, оно может показать окружающее с точки зрения данного персонажа и с точки зрения автора, оно способно переходить от повествования о событиях к психологическому анализу, оно способно воспроизводить не только ландшафтный, но и исторический фон, оно умеет сплетать игровые куски с хроникой, врезать подлинные документы в вымышленный сюжет и т. д.

Эстетический строй кино существенно близок к строю романа: в отличие от предшествующих родов поэтического, основанных на фиксированной, более или менее неподвижной поэтической установке, новейшее искусство романа и кино основано на переключениях, перепадах, сдвигах поэтической установки» [5].

Да не посетует на меня придирчивый читатель за столь пространные и в то же время столь интересные цитаты, но ведь так радостно найти единомышленника! Хотя данная статья В. Днепрова помечена 1956—1961 годами, но я по своей неграмотности узнал о ее существовании лишь сейчас, из вышедшей в 1980 году книги, когда заканчивал фильм.

Тем более велико мое уважение к автору, так точно и полно определившему основные тенденции современного кино, но тем парадоксальнее прозвучит мое утверждение, что все это богатство кинематографических возможностей зачастую используется сегодня более активно театром, чем экраном.

Театр испокон веков был объявлен главным врагом молодого искусства, когда оно искало свою речь, противопоставляя кинематографиче-

---

[2] Чапек Карел. Об искусстве. Л., 1969, с. 117, 121.

[3] Днепров В. Идеи времени и формы времени. Л., 1980, с. 165, 166.

[4] Днепров В. Идеи времени и формы времени. с. 168

[5] Там же.

ский реализм фальшивым условностям старого и, казалось, отжившего свой век, театра.

Однако же и в те времена Московский Художественный театр явил миру пример высокого реализма. Это позволило, в частности, убежденному стороннику «антитеатральности» и выпускнику кулешовской школы «натурщиков» Всеволоду Пудовкину осмелиться пригласить «премьеров» МХАТа Барановскую и Баталова на главные роли в своем первом полнометражном фильме «Мать» и выиграть бой вопреки всем теориям.

В свою очередь передовые мастера советского театра быстро усваивали и применяли опыт кино, но все же теоретическая вражда еще продолжалась и дошла до кульминации, когда даже такой умница, как Михаил Ромм, провозгласил «смерть театра», отказал ему в каком-либо будущем.

Сегодня я осмелюсь объявить этот лозунг устаревшим (не боясь прослыть отсталым, ретроградом), так как он не позволяет разглядеть реальные процессы изменений, происшедших в театре и кино, и хочу открыто призвать: «Вперед, к современному театру!»

Подчеркиваю — именно к современному театру, тому, который накопил за последние десятилетия во всем мире такое богатство выразительных средств, что кино начинает выглядеть по сравнению с ним растерянным и обнищалым, хотя и пытается сохранить внешнюю самоуверенность.

Ведь наиболее прозорливые теоретики еще в эпоху немого кино точно, на мой взгляд, определили взаимоотношения искусств. Юрий Тынянов писал: «Кино и театр не борются друг с другом. Кино и театр обтачивают друг друга, указывают друг другу место, самоограничивают друг друга... По *силе* впечатлений кино обогнало театр. По сложности оно никогда его не обгонит» [6].

Но надо не бояться смотреть правде в глаза: кино не только не прислушалось к наблюдениям Чапека, Тынянова, Днепрова и многих других, уловивших ведущие тенденции и возможности современного искусства, но постепенно промотало часть своей силы и то, чем имело право гордиться. В частности, основным его преимуществом перед театром объявлялось его умение передать содержание средствами пластики и движения, в противовес главенству слова на сцене, но, увы, это относится к прошлому, сегодня болтливость (и часто невысокого качества) затопила экран (появился даже термин «говорящие головы», обозначающий нескончаемые кино- и телеинтервью на крупных планах). Превозносилась подвижность кинокамеры по сравнению со статичной точкой зрителя в театре, прикованного к своему креслу, но современный театр давно научился перемещать зрителя в своем пространстве куда более изобретательно, чем экран, прибегая к различным средствам «симультанности» действия; кинематографисты привыкли издеваться над «четвертой стеной», ставшей символом натурализма в театре, но сегодня именно кино отгородилось неподвижными точками и стенами, куда приглашают подглядывать зрителя; прославленный крупный план перестал быть привилегией кино, современный театр научился самыми разными способами, от разнообразных и изобретательных мизансцен до экранной проекции, приближать не только физически, но главным образом *эмоционально* актера к зрителю, а что касается возможностей странствий в пространстве и времени, то волшебство условных театральных средств позволило перемещать зрителя на своей «машине времени» более умно, выразительно и *действенно*, так как оставляет в то же время место для работы *фантазии зрителя*, не нарушая при этом законов высокой правды, которыми обязано владеть искусство, не погрязшее в иллюстративном, пассивном натурализме.

Учиться у прогрессивного театра сегодня тем более необходимо, что псевдоноваторское кино, главным образом из потребности в дезидеологизации, провозглашенной на Западе как условие «новой свободы», главной задачей «нового кинематографа» объявляет борьбу с эйзенштейновским учением о монтаже.

Ведется она под флагом уничтожения возможностей манипулирования сознанием зрите-

[6] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 320.

ля. Действительно, эйзенштейновский монтаж, называемый на Западе «русским монтажом», — это не сумма формальных приемов, а сознательное использование всех возможностей кино для целенаправленного и идейно-обусловленного воздействия на зрителя. Вот это и непереносимо для тех, кто провозглашает непознаваемость и абсурдность человеческого существования.

Отсюда и возвышение некоей бельгийской кинематографистки Шанталь Аккерман, получившей главный приз на Парижском фестивале за «открытое кино», в котором ничего не происходит, кроме фиксации на бесконечно длинных неподвижных планах серии простейших поступков одной женщины, начиная с просыпания, мытья посуды и кончая половым актом; эту «запись» можно начать где угодно, продолжать бесконечно и оборвать на любом месте, ибо цепь элементарных действий принципиально не объясняется и не комментируется ни психологически, ни социально.

Еще раньше прославились «рекорды» вождя поп-арта Энди Уорхолла с его длящимся восемь часов изображением снятого с одной неподвижной точки нью-йоркского небоскреба, с его же опусом под названием «Четыре звездочки» продолжительностью 25(!) часов, «Хроника» Джозефа Мордера длиной около 17 часов или «Дневник» Джонаса Мекаса, тянущийся 15 с половиной часов.

Все эти «опыты» являются лишь доведением до рекламных сенсаций общих тенденций, прокламируемых теоретиками «нового кино», якобы наконец освобожденного от тирании эйзенштейновского и вообще социального «манипулирующего» искусства.

Снобистская критика изобрела даже особый термин «мертвое время», прославляющий именнно те моменты, когда на экране ничего не происходит.

В нашем фильме мы решили полемически противопоставить этим тенденциям наше живое время, способное диалектически раскрыть тему, сопоставить события, обосновать действия человека в его отношениях с историей — и не способом простого параллельного течения различных эпох и времен (открытым еще Гриффитом в «Нетерпимости»), а методом их смыслового, метафорического, поэтического взаимопроникновения.

На практике в нашем фильме оказались возможными переходы от современности, представленной голосом автора, к событиям 1911 года, а на их фоне через эпизоды французской истории в музее восковых фигур (эпохи Жанны д'Арк, Людовиков и революции 1791 года) совершить бросок к российским стачкам начала XX века, затем опять вернуться в предвоенный Париж, но тут же вскоре перенестись в 1871 год, где нам казалось необходимым с наибольшей выразительностью и смысловой нагрузкой скрестить кадры Парижской Коммуны с событиями русской революции 1905 года.

В сознании заболевшего Трофимова белые гвоздики цветочницы с Монмартра окрашиваются кровью не от выстрелов версальцев, а от налета николаевских жандармов, а знамя, выпущенное из рук умирающего французского коммунара, подхватывает рука российского пролетария.

Творческая задача заключалась здесь в том, чтобы сменой ритмов не только отдельных кадров, но и внутри них самих (применяя съемку каждого плана одновременно двумя камерами, но с разными скоростями прохождения пленки) передать не статику схематической аллегории, а движение живой мысли, пусть и не воспринимаемой зрителем с первого раза логически, но бесспорно действующей эмоционально.

Также естественной оказалась возможность, пересекая на автомашине сегодняшний Париж, очутиться во дворике того самого дома в Лонжюмо, где хозяйничал у колодца Владимир Ильич летом 1911 года, а затем на крыльях русской песни — «Дубинушки» — пронестись с берегов речки Иветт над черепичными крышами городка и проникнуть в сарай, где помещалась первая школа большевиков, и сопоставить с ней амфитеатр университета 1980 года.

Вот какие возможности открылись в сочетаниях «флэш-бэка» с «флэш-эхедом», в развитии движения «живого времени». Конечно, при обязательном условии, что это движение не будет уклоняться в сторону примитивной «сим-

волики» и ложной «поэтичности», а прочно вырастать на реалистической почве истории и психологически мотивированных поступках действующих лиц.

Кстати, именно здесь, когда для развития темы идеологического столкновения разных толкований ленинизма нам нужно было перенестись в современную студенческую аудиторию, я чуть было не совершил непростительную, чисто режиссерскую, ошибку.

В постановочном сценарии я предусмотрел большую круговую панораму, чтобы зритель из сарая в Лонжюмо плавно оказался в сегодняшней среде. Так и была построена комбинированная декорация, задача заключалась, по-моему, только в том, как разделить пластически эти две разные атмосферы. Отсюда возникла идея некоей условной «световой границы», переступая которую, персонаж как бы оказывался в другом времени. Появилась мысль также о том, чтобы обозначить смену эпох изменением ритма съемки — в момент перехода снимать актера рапидом.

Однако только в момент репетиций я осознал, что задуманное панорамное движение камеры вызовет лишь обратный эффект: вместо «прыжка во времени» образуется простой переход из одной части декорации в другую. Значит, надо пространственный бросок обозначить иначе.

Это оказалось возможным только м о н т а ж н ы м способом — столкновением фронтальных и профильных мизансцен, построенных на одном композиционном принципе в различных, как бы встречных направлениях. Так осуществился сценарный замысел идейного спора путем продуманного применения эйзенштейновского «мизанкадра».

Не понадобилась и «световая граница» — лишь в одном эпизоде перехода современной девушки из 1980 года в 1917-й пригодились изменение цвета кадра (с красочного на черно-белый) и частичное использование рапидной съемки, когда девушка кладет кусок хлеба перед Лениным, работающим за столом в Смольном.

Далее «живое время» развивалось органично, и зритель втягивался в его течение. Уже с меньшим напряжением он переносился в эпизоды кронштадтского мятежа 1921 года и снова возвращался в 1911 год.

Замыкался фильм кольцом в современности — вступительный железнодорожный подъезд к Парижу перекликался с финальным отлетом и повтором авторского голоса.

Так наша «кинематографическая фуга» вместила в масштаб обычного односерийного фильма не менее десяти временных и пространственных переходов, перекличек, перелетов, вызваных масштабом, характером, музыкой самой темы, и мы хотели бы заслужить право заключить ее словами из «Фауста» Гете: «Так я работаю на ткацком станке времени».

●

> Существует новый дополнительный кварк, не вошедший в тройку Гел — Манна — Цвейга. Сейчас этот четвертый кварк называется о ч а р о в а н н ы м и обозначается буквой «С» от слова charmed — очарованный... Кварк «С», как и любой другой, должен сохранять присущую ему индивидуальность (на языке физиков это же утверждение звучит так: «Очарование сохраняется в сильных взаимодействиях»).
>
> *М. Шифман. Новая физика*

Итак, современные экспериментаторы установили, что при столкновении электронов и позитронов, которые при этом аннигилируют, образуется новый элемент — кварк, получивший столь поэтическое определение — «очарованный».

Однако, к сожалению, именно этот термин, казалось, целиком принадлежащий искусству, на мой взгляд, мало приложим к сегодняшнему кинематографу. Не боясь трюизма, его можно было бы скорее определить как «разочарованный», или, точнее, «разочаровывающий». Его богатые изобразительные возможности используются в основном так называемыми научно-фантастическими фильмами или «картинами ужасов». В современной физике установлено, что присущая новому элементу — кварку — индивидуальность сохраняется «в сильных взаимодействиях».

Вот эти взаимодействия и утеряны в тех фильмах, где нарушены глубинные связи с литературой, театром, музыкой, живописью. Кино, будучи еще в сравнительно недавнем прошлом искусством, задающим тон, передовым и

экспериментальным, все чаще заслуживает зрительские упреки в тематической повторяемости, иллюстративности, бытовизме, где отдельные ремесленники, пытаясь прикрыться лозунгами о «специфике», «правде жизни» и «борьбе с театральностью», лишь подтверждают потерю вкуса к поиску и движению вперед.

Обращаясь еще раз к примерам науки, следует помнить ее завет: «...физика высоких энергий, как и любая наука, развивается непрерывно. Ставятся эксперименты, идут будничные измерения, одна за другой выдвигаются и отвергаются гипотезы, строятся модели. Но, как правило, раньше или позже появляется работа, теоретическая или экспериментальная, которая венчает череду локальных наступлений и знаменует начало большого прорыва»[7].

Отнюдь не претендуя на «большой прорыв», считаю своим долгом обратить внимание на одну и, по-моему, решающую несуразность — потерю в кино важнейшего принципа режиссерского замысла, одинаково обязательного как для театра, так и для кино.

За примером ходить недалеко. Раз мы уже упомянули шедевр Пудовкина «Мать», то стоит вернуться к истории шестикратного обращения к классической повести Максима Горького в театре и кино.

Перенесенная впервые на экран режиссером А. Разумным (1919), она потеряла свою силу и превратилась в серию плоских стереотипов. Вторично поставленная вскоре (1926) В. Пудовкиным, стала подлинным открытием, где сквозь отличную игру актеров (я уже упоминал Барановскую и Баталова), выразительность массовых сцен (где сказался и опыт учебы у Кулешова, в частности в «Луче смерти») прежде всего отчетливо проступал продуманный и прочувствованный чисто режиссерский замысел, включающий скрещение индивидуальных человеческих судеб с нарастанием революционной волны масс, новаторское использование пейзажа, который перестал играть лишь роль фона, обозначения места действия или просто монтажной «перебивки», а соучаствовал в действии. Стоит помнить и тщательно, скупо отобранные крупноплановые детали, которые выводили ленту из штампов бытописания, и, наконец, тончайшее ритмическое монтажное решение, раскрывавшее дыхание поэзии повести.

Не забудем, что всю эту работу триада — кинодраматург Натан Зархи, постановщик Всеволод Пудовкин и оператор Анатолий Головня — проделала в эпоху немого и черно-белого кино, то есть без помощи слова, звука, цвета.

Но вот пришли краски, тексты и музыка: режиссер Марк Донской вновь обратился к этому же произведению (1955), но при всем желании в картине нельзя было нащупать отчетливый постановочный замысел — и фильм, несмотря на участие таких актеров, как Вера Марецкая и Алексей Баталов, недалеко ушел от иллюстративности картины Разумного.

В 30-е годы в Реалистическом театре под руководством Н. Охлопкова в постановке режиссера П. Цетнеровича с большим успехом прошла инсценировка, разыгранная на круглом деревянном помосте в центре маленького зала, где игра актрисы Мельниковой и актера Плотникова (в роли Находки) стала событием в жизни советского искусства.

После войны Бертольт Брехт осуществил свой сценический вариант повести, в нем в роли Матери прославилась Елена Вайгель, а пьеса с триумфом обошла прогрессивные театры мира.

Брехт провел в этой работе последовательно и изобретательно принципы провозглашенного им «эпического театра», где основную роль стала играть всеобщность революционной и гражданской мысли. По этому пути пошел и в своем отличном спектакле Юрий Любимов, у него настоящим режиссерским открытием явилось использование вместо декораций и для обрисовки эпохи подвижных, топочущих солдатских шеренг, обрамляющих и организующих сценическое пространство.

Итак — итог: лишь одна удача Пудовкина на экране, зато несколько подлинно творческих спектаклей. Театр выиграл соревнование потому, что в нем присутствовало активное и принципиальное режиссерское решение. Предвидение Ю. Тынянова оправдалось — по сложности впечатлений театр остался недостижимым.

[7] Наука и жизнь, 1981, № 6, с. 59.

Верность режиссерскому замыслу дается нелегко. Так, когда нам стала окончательно ясной необходимость воссоздания атмосферы и среды Октябрьской ночи в Смольном, не отступая от принципа «поэтической хроники», признаюсь, я сначала приуныл.

Меня обуяла тоска при одной мысли, что опять придется (в который раз!) заново восстанавливать в натуральную величину натуралистическое подобие коридоров и комнат Смольного, уже показанных и в «Октябре» Эйзенштейна, и в ленинских фильмах Ромма, и мною же в «Человеке с ружьем».

И вот тогда я решительно обратился к опыту современного театра. Искусствовед В. Березкин, исследуя тему «Художник в постановках Шекспира», писал: «...наряду с современными модификациями елизаветинской сценической площадки стали рождаться пластические образы, которые, являясь средой для сценического действия, первостепенной своей целью имеют уже не обозначение времени и места действия (как это было в декорационном искусстве), а глубинное раскрытие внутренних мотивов шекспировской драматургии. Такой тип оформления спектакля мы будем называть «действенной сценографией» [8].

Возник вопрос: возможно ли в кино, этом столь реалистичном и жизнеподобном искусстве, не ограничиваться только более или менее организованным обозначением времени и места, а также находить способы пластической действенности, не впадая при этом во внешнюю «стилизацию» или деформацию, какую мы наблюдали в немецком экспрессионизме 20-х годов?

Большинство зарубежных теорий кино сразу же, что называется, «с ходу» отвергают самый термин «условность» в применении к искусству экрана. Мало пишут о ней и наши киноведы.

Прислушаемся, как характеризует термин «условность» «Литературная энциклопедия»: «Элементарный язык кино — разложение в кадре целого на части, монтаж поначалу казался условным, но вскоре был принят как жизнеподобный... Условность, как способ парадоксального обнажения смысла, особого рода образный язык используется и для раскрытия отчетливо сознаваемого художником и для выражения интуитивной проницательности... Если условные образы — сгустки проникновенно уловленного в самой жизни, такие образы верны действительности, они не обманывают...

Формирование и развитие реализма связано, в частности, с преодолением канонизированных условностей и проявлением новой условности» [9].

В нашем конкретном случае я искал образное, откровенно условное воссоздание Смольного. Оно реализовалось прежде всего в разрушении привычного комнатного интерьера. Оставались неизменными только деревянный стол и висячая лампа, которые мы видели в Лонжюмо, зато в основу фона вместо стены сарая ложились архитектурный рисунок пересекающихся (не только внутренних) лестниц Смольного, ритм внешних арок фасада и ступенек лестницы и даже пламя костров, вокруг которых грелись красногвардейцы.

Осветить эту конструкцию я просил тревожно бегающими лучами военных (морских — с «Авроры»?) прожекторов, и в результате именно такой, столь непривычный на первый взгляд симбиоз интерьера и экстерьера должен был воплотить ассоциации со штабом Революции.

Эту задачу отлично поняла художница Л. Кусакова, а оператор Н. Немоляев, согласно замыслу, ограничился принципом силуэтного и динамического освещения фона, отделив его от первого плана несколькими рядами туго натянутого тюля, что сразу придало эпизоду воздушность «дымки времени». Другую половину замысла отлично выполнил мой сопостановщик Л. Эйдлин, ведь ритм лестниц потребовал непрерывного движения по ним во время всего эпизода цепочек солдат, матросов, красногвардейцев, рабочих, и в итоге, надеюсь, возникла именно «действенная сценография», способная вызвать дополнительные, «обертонные» эффекты.

Я хотел, чтобы она, во-первых, не назойливо, но эмоционально ощутимо подчеркивала важную тематически связь Ленина с револю-

[8] Шекспировские чтения, 1978, М., 1981, с. 247

[9] Краткая литературная энциклопедия, т. 9. М., 1978, с. 745, 746.

ционной массой, во-вторых, графически перекликалась, но не буквально, со столь знакомой композицией картины Дейнеки «Оборона Петрограда», в-третьих — также не впрямую, но бесспорно ассоциировалась с теми конструкциями, что были столь типичными для театральных опытов 20-х годов и, наконец, в-четвертых, тематически и пластически связывала традиции Лонжюмо с революционным Петроградом.

Так оказалось возможным попробовать осуществить в кино сценографию (не боюсь театрального корня термина), существующую не только в пространстве, но в «живом времени», и решительно нарушить каноны традиционной «кинодекорации». (Я сознательно не затрагиваю здесь немаловажный вопрос о значительной экономии сметных средств при таком решении, не требующем дорогостоящих декораций.)

Со второй, не менее сложной сценографической проблемой столкнулись мы при восстановлении монмартрской площади Тертр. В принципе мы стремились максимально использовать реальную натуру Парижа, но в данном случае это было невозможно. Хотя основная конфигурация площади сохранилась, снимать на ней сегодня оказалось совершенно нереальным: она до сих пор служит круглосуточной доходной статьей туризма.

Ее пространство до предела заполнено мольбертами с холстами, на которых живописцы (в большинстве, увы, малоодаренные ремесленники, но цепко и организованно защищающие свое «место под солнцем») изготовляют серийные «сувениры» для бесконечного потока иностранцев.

Значит, оставалось только тщательно сфотографировать и обмерить нужные объекты архитектуры и, сверив их с гравюрами и полотнами времен Парижской Коммуны, просить «Мосфильм» выстроить декорацию в пределах натурной площадки студии.

Однако после первого же подсчета архитектурного бюро и постановочного цеха студии последовал категорический отказ: стоимости и длительности такой реконструкции не могла выдержать смета нашего фильма.

Положение казалось безвыходным, но тут, по счастью, я вспомнил опыт одной из моих предыдущих картин — «Сюжет для небольшого рассказа», где я, также не боясь упреков в театральности, предложил все декорации сделать откровенно плоскими и живописными, как на заре Великого Немого.

Идея эта поначалу была истолкована как очередная «формалистическая прихоть» режиссера, но первые же эскизы, разработанные приглашенными мной художниками-мультипликаторами А. Спешневой и Н. Серебряковым, убедили в возможности такого решения. Причем в моем замысле и раньше предусматривалось соседство писаных холстов со съемками натурных (но, конечно, также организованных) объектов.

Весь «секрет» заключался в тщательно заранее обдуманном режиссерском решении, основанном на балансе мизансцен и пространственного поведения актеров, связывающих своей игрой внешнюю разнородность среды.

Эксперимент, на наш взгляд, полностью удался (ему вскоре последовали другие режиссеры, помоложе и посмелее): теоретически его можно было оправдать также и тем, что фильм был «историческим», то есть привязанным к определенной эпохе, когда театр и кино одинаково использовали условные «павильоны».

Тем более и сейчас опыт «действенной сценографии» смог быть применен, так как события на площади Тертр были «очуждены» от нас годами. Мы решительно отказались от калькуляции, предусматривающей затраты на изготовление настоящих окон, дверей, крыш и скульптурных деталей, и добились сдачи наряд-заказа бригаде живописцев из Союза художников.

Не скрою, что и в этом случае на нас с художницей Л. Кусаковой и оператором Н. Немоляевым смотрели как на авантюристов — ведь по всем законам «кинематографичности», живописная декорация не может выдержать условий реального солнечного света (действие большинства сцен должно было происходить днем); якобы неизбежно вылезет бутафория, столь недопустимая в «реалистическом» кинематографе.

Мы же продолжали упрямо утверждать, что кино недаром еще в детстве окрестили «иллюзионом», и дело решается в конечном счете умением воссоздать не внешнее правдоподобие, а нужную нам образную атмосферу. Задача здесь облегчалась тем, что площадь Тертр вместе с венчающим ее аляповатым белым абрисом церкви Сакре-кер может быть похожей именно на те картинки, которые красуются на мольбертах, заполнивших весь сквер, здесь могут смешаться реальность с условностью так, что между ними трудно будет провести границу.

Итак, вместо натуралистической площади получилась как бы фантастическая смесь полотен Утрилло с примитивами монмартрских ремесленников и был выдержан прием «действенной сценографии», позволявший нам свободно странствовать между 1911 и 1981 годами.

Чтобы закончить раздел о возможностях принципа такого оформления примером из практики мирового киноискусства, приведу лишь один, но кажущийся мне особенно показательным.

Однажды американское телевидение, со свойственной ему бесцеремонностью в обращении с классикой, предложило Орсону Уэллсу поставить некий «дайджест», то есть «выжимку», длительностью всего в пятьдесят минут, из шекспировской трагедии «Король Лир» с Чарлзом Лаутоном в главной роли. Не будем сейчас доказывать очевидную неправомерность такой затеи, остановимся лишь на одной сцене, обязательной даже для кратчайшего варианта пьесы — сцене бури в степи, а затем шалаша в третьем акте.

Объединив их, режиссер нашел, по-моему, исключительную по выразительности и смыслу «действенную сценографию»: он столкнул всех персонажей в старинной полуразрушенной ветряной мельнице.

Что же принесло это нетрадиционное решение?

Во-первых: сама буря, играющая столь важную роль в трагедии и так трудно поддающаяся воплощению как на сцене, так и на экране, стала видимой и слышимой через тяжелое, со скрипом, вращение ветхих мельничных крыльев; во-вторых: ритм в чередовании света и тени от их оборотов на лицах и фигурах персонажей сразу дал нужный здесь тревожный акцент и обогатил пластическую динамику; в-третьих: сваленные в углу мешки зерна облегчили и разнообразили мизансцену воображаемого суда Лира над дочерьми, а взвихренная мучная пыль еще больше подчеркнула фантасмагоричность сцены; и, наконец, возникла дополнительная ассоциация: под сенью мельничных крыльев безумный король перекликнулся с другим безумцем — Дон Кихотом.

И здесь в третий раз обратимся за подтверждением к мудрости Ю. Тынянова, который писал об эволюции приемов кино: «...они отрываются от о д н о г о, внеположного смысла — и приобретают м н о г о «своих» внутриположных смыслов. Эта множественность, многозначность смыслов и дает возможность удержаться известному приему, делает его «своим» элементом искусства, в данном случае — «словом» кино»[10].

> История с большой буквы проявляется повсюду... Историческая реальность ощущается, например в одежде, да и в менее броских признаках, в самой манере ведения рассказа, в типах драматических конфликтов, в местах действия и взаимоотношениях персонажей в них и между собой.
>
> *Рене Аллио. Возвращение в Марсель*

> Спектакли, выезды в заставы,
> Продажа книг, побег собак,
> Проказы, добрых дел примеры,
> Волненье мод и атмосферы,
> Движенья жизни: смерть и брак;
> Движенья биржи: курс, банкруты...
>
> *П. Вяземский. Станция*

О том, что воссоздание исторической реальности эпохи потребует усилий, я знал как по своему опыту, так и по многочисленным примерам из истории искусства. Понимал также, что, кроме «действенной сценографии», о которой шла речь выше, надо всемерно применять доступное только кино использование натуры.

Здесь я мог опираться на практику своих предшествующих фильмов из цикла киноле-

[10] Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 334.

нишаны, где я много снимал на подлинных местах действий.

Но при реализации «Ленина в Париже» возникли непредвиденные осложнения. Случилось так, что помогать нам с французской стороны взялась производственно малоквалифицированная бригада — достаточно сказать, что ее руководителем стал киномеханик, он же по совместительству личный шофер главы фирмы. На этом его познания в области организации съемочного процесса заканчивались. Сам «хозяин» был специалистом только в области проката, ну а остальные славные парижские ребята из бригады очень старались, но их опыт оказался также весьма ограниченным, а ведь производственно-съемочный период в кино — дело коллективное, да еще в чужой для нас стране.

Как ни покажется косвенным одно обстоятельство, но о нем все же стоит сказать: никто из работников французской стороны не только не интересовался, о ком мы снимаем фильм, но антисоветская пропаганда привела к тому, что один из симпатичных молодых парней — шофер, сравнительно недавно окончивший коллеж, был весьма удивлен, когда узнал от нас за обеденным столом во время перерыва, что Россия, оказывается, сражалась с Гитлером. Об оккупации Франции он еще слышал, но о нашей Отечественной войне и победе над фашизмом (которая сыграла такую роль и в судьбе его родины) в школе не сочли ему нужным даже упомянуть.

И второе, тоже на первый взгляд маловажное препятствие — разноязычие. То, какой это бич — незнание языков, — наша отличная советская бригада поняла, растеряв свои рабочие навыки из-за полного невладения ни одним из европейских языков. Вот только тут ощутили они беспомощность человека, который не может прочесть ни одного слова ни в книге, ни в газете, ни на вывеске, не понимает речи окружающих его сотрудников по работе и не способен сам объяснить работающему рядом его задачу.

Из-за этого также возникали частые накладки в текущих съемках. Во всей группе у нас только второй режиссер Александр Хайт, долго работавший на хронике рядом с Романом Карменом, значит, поездивший с ним по свету, владел элементарным набором английских фраз.

У меня чудом сохранился французский язык с детства — он обязателен в старой классической гимназии, но в данной ситуации его часто не хватало. Нас буквально спас случай: в 50-е годы мою режиссерскую мастерскую во ВГИКе окончил испанец, сын коммуниста, привезенный в Москву во времена гражданской войны. С детства Карлос де Лос Льянос знал французский, а у нас овладел и русским. Он вернулся на родину, но там с работой было трудно, нашел пристанище в Париже как режиссер-оператор телевидения. Его привлекли в нашу группу, и я был счастлив, имея ассистентом своего ученика.

Я сознательно рассказываю об этих организационных обстоятельствах так подробно, ибо грош цена любым прекрасным творческим замыслам, если они остаются технически невоплощенными.

На первый взгляд — чего проще: снять старый Париж, ведь он не пострадал от войны и бережно сохранил свои архитектурные сокровища. Но как быть, если его улицы забиты, переполнены, не знаю, какое еще найти слово, задыхаются от непрерывного, круглосуточного потока автомобилей (не хочу фантазировать, но знаю — они исчисляются здесь миллионами).

Мало того, что они передвигаются с непредусмотренной московской автоинспекцией скоростью. Их владельцы не только не согласны остановиться ни на секунду из-за какой-то киносъемки, но по причине нехватки гаражей размещают своих «коней» на обочинах тротуаров, включив тормоза и заперев на ключ, зная, что сдвинуть их с места будет невозможно.

Вот так и случилось: приезжаем на улицу Мари-Роз к дому № 4, где жил Ленин, и... ни пройти, ни проехать — тротуары с обеих сторон, что называется, впритык заставлены машинами. Владельцы машин неизвестно где, они могут жить и за несколько кварталов отсюда.

А нужно очистить половину улицы, чтобы снять подъезд Трофимова на старинном фиакре. Начинаем на руках переносить машины на другую сторону, быстро собираются непременные зеваки.

Вдруг завывание сирен полицейских автокаров: какая-то панически настроенная жилица дала сигнал — говорят, здесь подложена иностранная бомба! Надо сказать, что обстановка в те месяцы в Париже была действительно тревожной.

Лишь за день до съемки я сам стал случайным свидетелем стрельбы на одной из центральных улиц: полицейские «брали» двух участников молодежной левацкой организации. Они уже давно прославились ограблением банков и схватками с полицией. Правительство утверждало, что арестованы все, кроме вожаков — молодой девушки и парня. Они ускользали в течение полугода, пока не попались в подстроенную ловушку, — вот вчера, убегая, они отстреливались прямо на улице и до ареста ранили нескольких случайных прохожих.

Вечером телевидение и газеты ликовали, а наутро представители этой же «ликвидированной» организации обстреляли из автоматов здание министерства внутренних дел...

Через несколько дней другая экстремистская группа, на сей раз фашистская, взорвала здание синагоги, где находилось в это время триста детей. Механизм, по счастью, сработал с опозданием, и было убито всего (!) четыре человека, а двадцать ранено — также из прохожих.

Волна уличного террора докатилась из ФРГ и Италии до Франции, и поэтому даже появление нашей мирной съемочной группы вызвало панику. Мой темпераментный Карлос на своем арго с трудом уверил полицию в отсутствии «руки Москвы», но съемка задержалась, пропала половина рабочего дня, нервы были на пределе, появились с протестами владельцы некоторых передвинутых машин — вот и думай в такой обстановке о поисках зерна роли, успокаивая взволнованных и ничего не понимающих актеров.

Зритель же в результате увидит на экране длящийся несколько десятков секунд мирный подъезд фиакра на тихой улице Мари-Роз 1911 года.

Сотни километров крутились мы вокруг Парижа, чтобы найти хоть маленький отрезок дороги со старинным пейзажем для велосипедных проездов Ленина и Крупской к Лафаргам. Зато, по счастью, дом, где они жили, сохранился, и владеющее им благотворительное общество для престарелых любезно дало разрешение на съемку.

Также удалось запечатлеть и любимое место прогулок Ильича — парк Монсури и даже помещение, в котором он мог слышать Монтегюса: на бульваре Клиши до сих пор действует под вывеской «Театр 10 часов» маленький зал, построенный не раньше начала века.

Как у режиссера у меня оставалась еще одна задача: не ограничиваться лишь архитектурой эпохи, а обозначить ее пластическими вехами, также способными вызвать нужные ассоциации.

Признаюсь откровенно, мне хотелось показать Париж впервые без... слишком примелькавшейся Эйфелевой башни. Правда, совсем избежать ее мне не удалось, она все же фигурирует, но в некоей живописной «шагаловской» трактовке на лубочной декорации сцены, где выступает Монтегюс. Гораздо более познавательным для зрителя мне показалось проехать по современному городу с его такой типичной новой достопримечательностью, как Центр культуры и искусства имени Помпиду.

В принципе же я счел обязательным в тех случаях, когда это возможно, отдать должное, поскольку действие происходит в Париже, деятелям французской культуры, многих из которых я знал лично.

Так, например, начиная фильм с въезда в столицу по железной дороге, я не мог не вспомнить блестящие кадры Жана Ренуара, вводящие в его картину по роману Золя «Человек-зверь». Первая реклама у вокзала, под которой торгуется Трофимов с возницей фиакра, — это увеличенный эскиз с подлинника афиши Тулуз-Лотрека, а бульвары, по которым он едет, запечатлены на двух полотнах Писсарро.

Уличный шарманщик с акробатом навеян мотивами ранних картин Пикассо, и, наконец, стена, вдоль которой идут Инесса и Трофимов, заклеена афишами русского балета работы моего друга, поэта и художника, академика Жана Кокто.

В его честь я позволил себе ввести также и мимолетное появление стекольщика во время странствий моих персонажей по городу, поэтому видевшие фильм Кокто «Орфей» еще раз вспомнят поэта-режиссера.

2 января 1910 года Владимир Ильич писал сестре Марии, которая к тому времени вернулась в Россию: «...на праздниках мы «загуляли»: были в музеях, в театре, посетили «Musée Grêvin», которым я остался очень, очень доволен» [11].

И действительно, прославленный музей Гревен, где искусно сделанные восковые фигуры иллюстрируют многочисленные страницы истории Франции, открыт и до сих пор, представляя несомненный интерес.

Значит, в нашем фильме, он не только имел право на существование, но и должен был стать тоже частью «действенной сценографии».

Поэтому мы перенесли туда важную для нас смыслово и сюжетно сцену спора Трофимова с Лениным.

На фоне застывших восковых фигур истории страны, чужой для русского рабочего, особенно выразительно зазвучали полные революционной динамики кадры из «Стачки» Эйзенштейна и моей картины «Златые горы».

Однако наше авторское желание, так легко записанное на бумаге, оказалось гораздо более трудным для фиксации на пленке. В самом музее снимать запрещено, и хотя мы не собирались буквально копировать его экспонаты, а отобрали и скомпоновали их по нужным нам сюжетам, оставалась главная проблема — как и из чего изготовить сами фигуры.

У музея для этого есть специальная мастерская, к которой не подпускают никого даже на пушечный выстрел из-за боязни конкуренции и для сохранения секретов фирмы. Сама же история показа на экране и в театре восковых изображений имеет длинную родословную: на моей памяти это «Кабинет восковых фигур» — немецкий экспрессионистический фильм режиссера и художника Пауля Лени (1924), «Музей Гревен» — короткометражный фильм французского режиссера Жака Деми (1958), манекены художника Фернана Леже в фильме Ганса Рихтера «Сны за грош» (1946), два американских фильма, в одном из которых преступный «доктор» бросает заживо людей в котел кипящего воска, а во втором оживают и бунтуют восковые фигуры «Диснейленда», ну и, конечно, в живописи — метафизические манекены с полотен Кирико, театральные персонажи из пьесы Бруно Ясенского «Бал манекенов» и восковые фигуры «Ревизора» в финале спектакля Вс. Мейерхольда.

Все это практически не могло нам пригодиться по разным причинам. И тут на помощь пришла моя память: я видел в 1925 году фильм Рене Клера «Воображаемое путешествие», где оживали фигуры из музея Гревен. Мы заказали в Госфильмофонде эту картину и еще раз убедились в остроумии и изобретательности французского мастера: всех манекенов изображали актеры, но восковую мертвенность придавали им искусственные статичные зрачки, наклеенные поверх глаз.

Эффект был впечатляющим, мы немедленно использовали его: актеры пантомимического ансамбля терпеливо застывали в нужных нам позах и героически переносили пренеприятное состояние временной «слепоты».

Лишь в сцене убийства Марата я «процитировал» знаменитую картину Давида, и как ни странно, но благодаря рельефности ее живописного решения она абсолютно слилась с объемностью фигурантов.

Для вывески этого воображаемого музея я использовал одно из полотен французского живописца Кловиса Труйя, чью «сюрреалистичность» окружил иронически подмигивающими цветными электролампочками.

Последняя и немаловажная изобразительная ассоциация возникла при съемке сада при до-

---

[11] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 55, с. 302.

ме Лафаргов. Происхождение ее не совсем обычно. Однажды во время встречи с Марком Шагалом я спросил его, не хочет ли он получить какие-либо монографии о художниках России. Неожиданно он назвал Борисова-Мусатова, казалось, столь далекого от него по стилю. Но Шагал объяснил мне, что картины именно этого живописца оказывали на него в юности влияние своим лиризмом. Я, конечно, исполнил желание мастера и послал ему книгу, а кадры сада Лафаргов, с его круглым бассейном, свесившейся над ним плакучей ивой и фигурами двух женщин, мы с моим сопостановщиком Л. Эйдлиным как бы посвятили памяти двух великих художников.

На примере дома Лафаргов можно также проследить мою попытку зрительных «рефренов»: в монтажной «фуге» дважды повторяется медленный отъезд камеры от супругов Лафарг (первый раз при реальном расставании с ними, второй — в воспоминании Ленина); также и кресло-качалка, на котором сидела Лаура, беседуя с Крупской, вторично появляется, уже опустевшее, под осенним дождем...

Этот лейтмотив прощаний повторяется в финальном кадре отлета камеры, на сей раз уже не от Лафаргов, а от супругов Ульяновых. Перекликаются также в начале и в конце картины темы приезда в здание Гар дю Нор и отъезда с аэровокзала Руасси, да и в середине фильма я старался тщательно следить за ритмическими и смысловыми повторами. Наблюдательный зритель отметит, что Инессу Арманд сопровождает тема окна — дважды распахивает она его в мансарде Трофимова и дважды врывается туда свежий воздух, сначала после болезни, а затем и после тяжких сновидений. Я уже упоминал о троекратном проведении темы Парижской Коммуны, о повторах мотива карнавальных масок, двукратном возвращении утром и вечером на площадь Тертр, — словом, мне кажется, что пластическая оркестровка продуманных движений камеры, мизансцен и монтажных ритмов помогла создать в конце концов «музыку фильма».

Если уж произнесено слово «музыка», то стоит упомянуть и о прямой ее роли в фильме. Здесь мы в сотрудничестве с композитором Г. Фридом, обладающим тонким чувством стиля, также сознательно не избегали использования принципа лейтмотива.

Столь типичная для Франции форма народного вальса «Бала-мюзетт», с солирующей партией аккордеона, сопровождала лирические эпизоды Монмартра, тема песни 17-го полка звучала не только в исполнении Монтегюса, но повторялась в джазовой инструментовке, сопровождая проезд по современному Парижу, героические отзвуки революционных мотивов перекликались в оригинальных партитурах русской революции и Парижской Коммуны, форма концерта для виолончели дважды сопутствовала теме Лафаргов. Словом, мы всячески старались избежать той бесформенной киномузыки «вообще», которую, к сожалению, еще часто применяют, словно следуя самым дурным голливудским традициям.

Повезло нам еще в одном отношении. Как известно, Франция — страна, где любят и понимают песню, она славится не только исполнителями, но и композиторами — «шансонье», — их любил слушать и Ленин.

Но сегодня эта народная традиция слишком часто искажается вторжением инородных, заокеанских влияний (Джонни Холлидей тому яркий образец), и поэтому особенно ценишь тех музыкантов, что не только тщательно оберегают, но и развивают богатейшее наследие подлинно французской песни.

Поэтому мне так дорог Франсис Лемарк, автор исключительно интересного начинания: он сочинил и сам исполнил цикл под названием «Париж народный», где отразил все основные этапы борьбы, мечтаний и быта французского пролетариата. Мне всегда было непонятно, почему Лемарк, наиболее близкий нам артист и друг Советского Союза со времен его столь удачного участия в Московском молодежном фестивале 1957 года, меньше всех популяризировался нашим Госконцертом и телевидением, а предпочтение отдавалось таким исполнителям, как, скажем, Джо Дассен, и другие.

Поэтому, естественно, мы заказали именно Франсису Лемарку оригинальную песенку

швеи, которую он сочинил в манере эпохи. Он привлек к исполнению популярную певицу Каролин Клэр.

Из моих режиссерских просчетов (а они, увы, неизбежны!) должен признаться в одном: задумывая фильм, поклялся ни в коем случае не применять столь уже навязшую в зубах рапид-съемку. Мало того что этот эффект замедленного движения стал использоваться без разбора в кино, он перекочевал и на сцену (смотри балет «Чайка» в Большом театре). Особенно возмущает меня его беззастенчивое применение в эпизодах ужасов и смерти в американском кино. Классическим образцом может служить финал фильма «Бонни и Клайд», где хороший режиссер Артур Пенн буквально смаковал гибель героев, пронзаемых полицейскими пулями, вываливающихся из машины и истекающих потоками хлещущей крови.

Затем рапид часто стал растягивать все эротические сцены, не говоря уже о съемках спорта, видений, погонь, прыжков, состояний невесомости, а иногда употребляется и без всякого смысла и оправдания, как в фильме голливудского режиссера Скорсезе «Таксист», где уже после кульминации, когда герой перестрелял всех, кого нужно и не нужно, к притону подъезжают санитарные и полицейские машины, снятые замедленно. Может быть, постановщик хотел показать равнодушие властей? Но это абсолютно не доходит и остается модным трюком.

Всего этого я поклялся избежать и... не смог. Частичным извинением мне может послужить лишь то, что я старался применять этот прием редко и не в чистом виде, а используя выразительность смены ритмов в одном кадре: так, в эпизоде Парижской Коммуны замах коммунара булыжником — «орудием пролетариата» — начинается замедленно, а бросок следует быстро, или залп ружей версальцев снят нормально, а наступление их шеренги — с устрашающей медлительностью.

Так же как и в эпизоде «Сновидения Трофимова», ледовая атака Кронштадта меняет ритм в одних и тех же кадрах, а в последней встрече Вожака с провокатором Житомирским его аплодисменты звучат с издевательской тяжестью пощечин...

Из всех таких просчетов и удач, из тысячи сплетений разных «чуть-чуть» и рождается фильм — их нужно учитывать и оценивать так же, как «генеральный замысел». Вот почему я позволил себе уделить им такое место в моем дневнике.

●

> С того момента, когда мы начинаем говорить о существовании коллажей в любом виде искусства... мы неизбежно вынуждены смешивать коллаж и цитату, называя «коллажем» факт введения в то, что пишу я, того, что было написано другим, или любого иного текста, взятого из повседневной жизни, будь то реклама, надпись на стене, газетная статья и т. д. Вклеивание в роман или пьесу персонажа, описанного в ином месте, — Дон Жуана, Эдипа или Сида — утрачивает право обозначаться как подражание... Я не видел, чтобы об этом изобретении где-либо серьезно говорилось. Вероятно, потому, что те, кому надлежало бы это делать, лишены чувства юмора — этого качества, столь же существенного для критики, как и для самого творчества, — юмора, без которого всякое искусство неизбежно становится академическим.
>
> *Луи Арагон. Коллажи*

Не могу сказать, что к способу коллажа, к которому я прибегаю часто, чуть ли не с первого же своего фильма, киноведы относились серьезно или, напротив, с юмором, — они просто предпочитали его не замечать, в крайнем случае упоминали с насмешливо-неодобрительным скептицизмом.

Однако коллаж давно стал действенным средством выразительности в мировом кино, а в теме столь широкого охвата, выбранной для нашего фильма, жизненно необходимым.

Это ясно определилось, когда пришла пора думать о том, каким способом заставить звучать музыку революционного движения в России тех лет: надо ли заново снимать то, чем прославилось советское эпическое кино?

С самого начала я был уверен, что введение сконденсированных фрагментов из великих лент Эйзенштейна и Пудовкина — наилучший и достойнейший способ решения этой задачи.

К тому же мы забываем, сколько поколений зрителей вообще никогда не видели этих фильмов, и они станут для них художественным открытием.

Я уже упоминал о введении кадров карна-

вала из фильма Виго и нескольких планов Национальной библиотеки (где, кстати, тоже ныне запрещено снимать) из короткометражки «Вся память мира» Алена Рене, и нам посчастливилось напасть на серию отличных фрагментов из картины Фурастье, восстанавливающих нападение на банк «банды Бонно». Эти кадры тоже приобрели уже ценность исторического документа.

Из хроники, запечатлевшей жизнь Парижа той эпохи, я постарался выбрать точные «знаки времени» — среди них отрывок из феерии Мельеса и манипуляции с покрывалами танцовщицы Лои Фуллер, впервые появившейся тогда на эстраде.

Документальные кадры эпохи нашего военного коммунизма вошли органически, а вот действительно спорным оказался прием, который я решил применить для известного комедийного эпизода из эмигрантской жизни Ильича (изложенного с большим юмором в воспоминаниях Крупской) — столкновения велосипеда Ленина с автомобилем некоего крикливого виконта.

С самого же начала я почувствовал, что решить его в привычно бытовом плане совершенно невозможно, и тогда рискнул прибегнуть к откровенной стилизации в манере забытых традиций немой «комической» ленты. Оправдано это было еще и тем, что часть старшего поколения зрителей если и сохранила воспоминания детства о Максе Линдере, то совершенно незнакома с интереснейшей школой французского бурлескного кино во главе с Бозетти и Жаном Дюраном.

Вот в этой стилистике немого кино с надписями по старой орфографии и под аккомпанемент галопа, исполняемого на пианино, я задумал снять сей анекдотический случай и обратился за помощью к известному французскому режиссеру и актеру Жаку Моклеру с просьбой порекомендовать маленькую труппу комедийных актеров, которые смогли бы сыграть в нужной мне манере.

Биография самого Моклера своеобразна. Во время войны он был узником фашистского концлагеря, откуда пытался бежать, заболел, его выходила 17-летняя украинская девушка, угнанная немцами. После освобождения они счастливо поженились. А в Париже началась его карьера.

Она протекала бурно: Моклер прославился как режиссер и исполнитель главной роли в нашумевшей тогда пьесе Ионеско «Стулья», затем, почувствовав вовремя тупик «театра абсурда», обратился к драматургии Артюра Адамова, отошедшего от «авангардизма» и написавшего цикл отличных произведений с заостренным социальным содержанием, в том числе пьесу о Парижской Коммуне.

Отсюда естественный приход Моклера к русской классике. В дни, когда мы познакомились, он поставил «Нахлебника» Тургенева и сам блестяще сыграл Кузовкина.

Надо знать атмосферу сегодняшнего театрального Парижа, с его чересполосицей англо-американских переводных «бестселлеров», бульварных детективов и фарсов, бесчисленных «секс-ревю», чтобы оценить по достоинству мужество и принципиальность французского мастера, рискнувшего обратиться к тонкой и человечной трагикомедии Тургенева и одержавшего заслуженную победу, по достоинству оцененную как зрителями, так и прессой.

В один прекрасный осенний день Жак Моклер и выбранные им пять актеров (в их числе сын известного у нас по фильму «Под крышами Парижа» Альбера Прежана) вместе с арендованным нами автомобилем «пежо» начала века и дублером-каскадером собрались на площади провинциального городка Сенлис, где нам не грозили потоки уличного движения, и начали репетировать сцену.

Поначалу все не ладилось — не выходило столкновение машины с велосипедом, но когда оно вроде стало получаться, актеры растерялись от непривычности той манеры буффонной игры, которую мы с Моклером им предложили.

Суть нашей задачи заключалась в том, что мы отказались от фиксированных мизансцен, а обрисовали актерам, как в комедии дель арте, облик и функции каждого персонажа и просили действовать раскованно, спонтанно, в манере свободной импровизации.

Вместо репетиций мы сразу сняли четыре

дубля подряд, и произошло «чудо» (на которое мы, конечно, и рассчитывали). Талантливые актеры с такой отдачей, увлеченностью и выдумкой разыграли, каждый раз по-новому, этот скетч, что не только вся съемочная группа, но и окружающие нас случайные зрители — прохожие — веселились от души.

Самое трогательное произошло в конце, когда актеры, усталые, потные, но все еще возбужденные, окружили съемочную группу и благодарили за доставленное им удовольствие играть в той манере, что позабыта у них и вернулась оттуда, откуда они ее уж никак не ожидали, — как они выразились, с Севера, сиречь из Советской России.

Так в мой коллаж «вклеился» еще один контрастный элемент, целиком вытекающий из общей тематической и постановочной задачи и связывающий свою родословную уже не с живописью, а с театральной культурой Франции, берущей истоки в старинных народных «Парадах» Табарэна, через традиции великого мима Дебюро, продолженной на экране сначала в фильмах Дюрана, а затем у Рене Клера в «Антракте» и «Соломенной шляпке».

Раз уж мы заговорили об актерах, мне хотелось бы разъяснить мою позицию в этом вопросе. Коллажный фильм вовсе не предполагает — за редким исключением вроде вышеупомянутого случая — некоей особой системы игры. Напротив, он подтверждает давно исповедуемую мной веру в общность природы актерского творчества театра и кино, с существенной поправкой на технологические приспособления.

Законы эти, открытые и развитые Станиславским, стали всемирно известными, но не стоит наскоро раздавать «патенты», так как тогда нельзя будет исторически объяснить, почему и в других странах — в частности, в той же Франции, равно как и в Швеции, Дании, Америке, Германии, одновременно с Художественным театром существовали отличные актеры реалистической школы, конечно, со своими обусловленными национальными отличиями, ибо их руководителями были такие разные режиссеры, как Копо, Шестром, Дрейер, Гриффит или Рейнгардт.

Практика меня давно убедила, что именно в том типе фильма, сторонником которого я являюсь, основным связующим звеном между контрастными компонентами служит прежде всего актерская игра, которую я для себя окрестил условно «активной», предполагая соучастие актера во всем творческом процессе, стимуляцию его личной фантазии и сознательное умение владеть различными элементами профессиональной техники. Кстати, это не исключает, а предполагает и использование в отдельных случаях типажных возможностей авторов.

В моем дебюте, в фильме «Кружева» (1928), в главных ролях, наряду с молодой профессиональной актрисой Ниной Шатерниковой, действовали два тогдашних чемпиона по боксу Градополов и Брест, начинающие киностудийцы Савин и Назаренко и кузнец с фабрики Ливерс, а в фильме «Рассказы о Ленине» (1957) рядом с такими мастерами, как Максим Штраух и актер ЦДТ Воронов, впервые появились перед камерой школьница Люся Крылова и студент-геолог Саша Белявский (оба позже ставшие профессиональными актерами); они вместе с опытными театральными актрисами Лисянской и Пастуховой образовали ансамбль, вполне убеждавший зрителя своим единством.

Вынужден вспомнить о своем опыте лишь для еще одного подтверждения мысли о том, что «коллажность» — понятие гораздо более емкое и включающее в себя и методологию работы режиссера с актером.

В фильме «Ленин в Париже» мы встретились с новой трудностью: предстояло преодолеть некий психологический барьер — ведь мне выпало счастье в четырех предыдущих ленинских фильмах работать в содружестве с Максимом Штраухом. Теперь я пригласил нового для себя актера Юрия Каюрова, чье исполнение роли Владимира Ильича в фильме «Шестое июля» покорило меня своей убедительностью.

По счастью, с Юрием Каюровым мы сразу нашли общий язык — роль и на сей раз требовала дальнейшего углубления трактовки неисчерпаемого образа.

Сценарные ситуации, как они были задуманы Габриловичем и мной, предоставляли для этого некоторые новые возможности.

К более привычным образным ассоциациям в эпизодах Смольного прибавлялись три новых элемента: драматизм и трудности вынужденной эмиграции (отсюда дискуссия в кафе и ночь, полная тревожных раздумий), уход из жизни таких друзей, как супруги Лафарг (здесь возникал повод для философских раздумий о коренных вопросах жизни и смерти) и, наконец, в резком контрасте — встреча с Ильичем, жизнерадостным и веселым (что и до сих пор негласно некоторыми считается «табу», так как якобы может «снизить» величие образа). В правомерности нашей трактовки нас укрепили не только опыт советской Ленинианы, не только свидетельства Крупской, Горького, Луначарского, но и несколько менее известные страницы из воспоминаний М. Ф. Андреевой, также хорошо знавшей Владимира Ильича. Она писала: «Помню, как-то мы с ним и Алексеем Максимовичем были в Берлине в Винтергартене, и там между прочими аттракционами показывали кинематографическую рекламу электрического пояса, и когда было показано, как за человеком, которому портной вшил этот чудесный пояс в костюм, неслись всякие предметы женского туалета, вплоть до белья, подвешенного для сушки, — Владимир Ильич так хохотал, что слезы ручьем лились у него из глаз» [12].

Какая обаятельная черточка характера великого человека, которому не только «не чуждо все человеческое» (К. Маркс), но чья активная и открытая жизнерадостность и чувство юмора свидетельствовали еще раз о неистребимой вере в конечную победу и счастье, не покидавшей его в самые тяжелые годы вынужденного отрыва от Родины. Кстати, той же Марии Федоровне Андреевой принадлежит (на другой странице воспоминаний) еще одно наблюдение, которое не мешает запомнить и нам, кинематографистам: «Мне кажется — не внешне, а внутренне — глубоко неправильным, когда в кино Ленин торопливо бежит впереди всех по коридорам Смольного» [13].

В результате работы нашей с Юрием Каюровым мы решили окончательно отказаться от подражательности жестикуляции Владимира Ильича и перенести центр тяжести во внутреннюю жизнь образа.

Мы отнюдь не уверены, что наша трактовка придется всем по сердцу, но мы считали ее необходимой именно в данной драматургической ситуации.

Лично я глубоко благодарен актеру за ту наполненную сдержанность, с какой он «прожил» (имено «прожил», а не «сыграл») потерю Лафаргов и произнес ночной монолог у окна, за то, как просветлел при известии в Смольном о взятии Зимнего дворца, как тяжко переносил непонимание Трофимова и как увлеченно подпевал песне Монтегюса или провожал радостным и прозорливым взглядом взлет первого аэроплана.

Молодую, дебютировавшую у нас актрису Валентину Светлову мы просили не забывать, что в роли Надежды Константиновны Крупской, исполнение которой еще не имеет больших традиций, следует не только выполнять функции верной помощницы Владимира Ильича, но и нести в сердцевине образа те черты, что составляли ее обаяние — твердость в сочетании с женственностью, мудрость и юмор, терпеливость и заботливость, трудолюбие и принципиальность.

Нам кажется, что даже на том скупо отмеренном метраже, что позволял размер сценария, Светловой это удалось.

На роль Инессы Арманд мы пригласили одну из известных французских актрис Клод Жад. Я видел ее в трилогии режиссера Франсуа Трюффо и в шекспировском фильме «Сон в летнюю ночь» режиссера Аверти. Актриса с необычайной серьезностью и увлеченностью отнеслась к работе, она прочла все написанное о своей героине, не зная русского языка, выучила на нем всю свою роль и оказалась владеющей тем редким даром «возбудимости», который так ценил в актере Мейерхольд.

---

[12] Сб: Мария Федоровна Андреева. М., 1963, с. 364.

[13] Там же, с. 365.

В ее рассказе о Парижской Коммуне на площади Тертр я не передал ей фиксированного текста, а просил импровизировать, и на экране видно, с каким темпераментом и знанием истории своей страны актриса вложила, как мы говорим, всю свою душу в этот труднейший монолог.

А ее партнер, русский рабочий Трофимов, — молодой вгиковец Александр Антоник (чью кандидатуру мне по-дружески подсказал Алексей Спешнев) — оказался в самом трудном положении. Действительно, очутиться прямо чуть ли не со школьной скамьи в Париже, и попасть в такой актерский ансамбль — было от чего растеряться.

Однако серьезный, вдумчивый паренек из белорусской деревни по моей просьбе старался ничего не «изображать», а «быть» — идти от себя, от своих данных, от личных искренних ощущений, на сей раз совпадающих с обстоятельствами его роли. Это отнюдь не легко, но на помощь пришла одаренность, и Саша Антоник с честью прошел боевое крещение.

Всего несколько минут на экране супруги Лафарг, но, как мне кажется, они останутся значительно дольше в памяти зрителей.

В далеком 1938 году свою первую эпизодическую роль солдата сыграл в моем фильме «Человек с ружьем» молодой актер ленинградского ТЮЗа Павел Кадочников. Видимо, мы так понравились друг другу, что еще через два года он также в моей картине «Яков Свердлов» исполнил уже не одну, а две роли — ординарца Свердлова и совершенно неожиданно... молодого Горького, и обе удачно.

С тех пор жизнь нас разлучила. Талант Кадочникова не затухал с годами, актер органично перешел на характерные роли, и вот мы снова встретились, на сей раз в Драйвеле, у дома, где жил знаменитый социалист и где еще раз подтвердилась истина, что не размерами роли и не количеством текста определяется успех большого актера.

И Павел Кадочников, и Антонина Максимова, еще в 1956 году доставившая мне творческую радость исполнением роли Эмилии в картине «Отелло», сумели скупыми средствами вскрыть духовный подтекст этих двух исключительных исторических личностей.

В самом трудном положении оказались, конечно, исполнители так называемых отрицательных ролей. Заранее лишенным симпатии зрителей, им оставалось полагаться лишь на свой талант, и поэтому мне особенно хочется воздать им должное.

В провокаторе Житомирском, тщательно закамуфлированном и поэтому столь опасном враге, Б. Иванов психологически тонко выявил ту «достоевщину», что входила в наши замыслы. В противовес ему нескрываемая злоба меньшевиствующего противника Ленина была подчеркнута «выплеснутой» трактовкой А. Адоскина. А маленький левацкий «бонапартик» нашел идеального исполнителя в лице А. Филозова.

И, наконец, самая короткая, а для меня одна из наиболее многозначных ролей — босая девушка в джинсах — в исполнении Галины Беляевой несет на себе огромную смысловую нагрузку.

Упоминая о «действенной сценографии» нашего фильма, я как-то забыл подчеркнуть и важную трансформативность архитектуры студенческого амфитеатра — ведь он тоже «дышит» в ритме всего фильма. Из обычной аудитории, несколько напоминающей те бивуаки, которые раскидывались в перерывах между студенческими демонстрациями 70-х годов, она превращается, когда гаснут лампы, в некий театральный зал, откуда смотрят в прошлое сегодняшние молодежные зрители, знающие об Октябрьской революции лишь понаслышке. Затем, когда снова вспыхивает свет, амфитеатр еще раз превращается в некое подобие импровизированных баррикад. Для этого мы сознательно предусмотрели разборные пюпитры и скамьи, их вскидывают вверх новоявленные сторонники «перманентной» революции». А в финальной сцене, когда Вожак под аплодисменты провокатора обнаруживает в своих руках ружье, тревожно качающиеся, свисающие сверху обычные университетские лампы усиливают фастасмагоричность сцены.

В этой динамической атмосфере оказалось

закономерным поведение современной девушки, чей живой интерес и простое, чисто человеческое движение души, столь всем доступное сочувствие к проголодавшемуся и пока незнакомому ей человеку вызывает потребность перешагнуть «границу времени», а по существу границу всяческих предрассудков, и хоть на миг окунуться в атмосферу исторической правды, в подлинную Революцию.

Самое драгоценное, что порыв этот возникает у нее не рационалистически, а эмоционально, ибо самый краткий путь для молодежи к революции лежит чаще и вернее всего через сердце, а не только через рассудок и уж ни в коей степени не в результате расчета.

Тогда становится оправданным и понятным следующий ее шаг. То доверие, которое оказал ей советский сверстник Трофимов, позволит ей уже сознательно задуматься не только о личной судьбе, но и о будущем своего поколения, и тогда ее жест, когда кладет она букет алых гвоздик к подножию Мавзолея Ленина, обретает новое и важное значение. Ведь он несет в себе и надежду. Девушка преодолела то безверие и ту безнадежность, что окружают ее в мире, где она пока вынуждена существовать.

Я предвижу заранее все возражения, которые возникнут у неизбежных противников нашего фильма. Я уже слышу их суровые голоса о «примитивной символике», «поверхностной аллегоричности», «претенциозности» и «авторской безвкусице», но душевно продолжаю сохранять уверенность в законности такого на вид бесхитростного, но поэтического преломления существенной и своевременной мысли.

О том, что такое профессия кинорежиссера, написано очень много, но в заключение мне хочется все же напомнить два высказывания, принадлежащих людям, как бы увидевшим нас со стороны, пришедшим из литературы. Сценаристка фильма «Нэшвил» Джоан Тьексбери так суммировала свой опыт: «Я быстро поняла, что снимать фильм это как служба в армии: нужно быть всегда начеку, брать на себя, быть ко всему готовым, быстро передвигаться. Кино — это не столько искусство, сколько выносливость: приходится поглощать много витаминов и стараться не заболеть» [14].

Поэт Жан Кокто после первого своего фильма выражался еще точнее: «К концу съемок он (режиссер. — *С. Ю.*) бывает измучен физически и морально. Но это неизбежно при создании художественного произведения, требующего от своего творца полной отдачи, предельного напряжения всех способностей» [15].

«Теперь я знаю, что фильм — это сражение. Надо его выиграть...» [16].

Заканчиваю свой дневник накануне того, как фильм только начинает свою жизнь.

Судить о том, выиграл ли я сражение или проиграл, естественно, не могу.

Единственно, что позволяет сохранять мужество, это тот завет, что нам часто повторял Вс. Мейерхольд: «Если твой спектакль все хвалят, — это еще не обязательно значит, что он хороший.

Если твоя работа никому не нравится, — это еще не свидетельствует, что она окончательно плохая.

Если же ты сумел расколоть зал на «за» и «против», наверняка ты сделал что-то стоящее».

А режиссер Джозеф Штернберг (автор многих фильмов, в том числе и знаменитого «Голубого ангела» с Марлен Дитрих) закончил книгу своих мемуаров так: «Не было изобретено на свете ничего более трудного, чем сделать фильм», — и тут же добавил изречение английского живописца Уистлера: «В конце надо сделать предельное усилие, чтобы стереть следы всех усилий, в том числе и последнего» [17].

Правдиво описав часть наших усилий (а их, конечно, было значительно больше), я прибег к совету Уистлера, и теперь в фильме они вам не помешают, их следов вы просто не заметите — это единственное, в чем я сегодня уверен.

---

[14] «Positif», 1975, N 176.
[15] Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. М., 1960, с. 624.
[16] Там же, с. 621.
[17] Von Sternberg. Josef Souvenir d' un Montreur d'ombres Paris, 1966, p. 68.

VII Международный кинофестиваль в Ташкенте

Людмила Будяк

Укрепляя дружбу и сотрудничество

На фоне других красочных и многолюдных мероприятий VII Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте советско-индийский симпозиум, посвященный роли кинематографа в укреплении культурных связей между СССР и Индией, носил подчеркнуто деловой характер. Но по своему вкладу в развитие плодотворных традиций ташкентского киносмотра эта встреча деятелей кино Советского Союза и Республики Индии принадлежит к наиболее значительным событиям фестиваля. Симпозиум, проходивший в стенах старейшего научного учреждения Узбекистана — Института искусствознания имени Хамзы Хаким-заде Ниязи, «одного из первых детищ советской культуры в Средней Азии», как было отмечено в приветственном слове директора института академика В. Ю. Захидова, вызвал большой интерес членов советской и индийской делегаций на VII ТМКФ; он собрал представительный кворум участников, видных кинематографистов СССР и Индии, которые вносят заметный практический вклад в дальнейшее упрочение и углубление культурных и научных контактов между двумя нашими дружественными странами.

Идея этого первого советско-индийского симпозиума по проблемам киноискусства родилась при подготовке Соглашения между Госкино СССР и Министерством информации и радиовещания Индии о сотрудничестве в области кинематографии, заключенного во время визита Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева в Республику Индию в 1980 году. Подписание Соглашения знаменовало собой новый важный этап в развитии советско-индийских кинематографических связей, связей глубоких и разносторонних, охватывающих практически все стороны творческой и производственной деятельности в сфере кино и полностью отвечающих характеру традиционных дружественных отношений между Советским Союзом и Индией, основанных на принципе мирного сосуществования государств с различными общественно-политическими системами.

История дружбы двух крупнейших кинематографий мира насчитывает сегодня уже несколько десятилетий. Впервые ленты классиков советского кино демонстрировались в Индии в частных кинозалах еще в 30-е годы. После завоевания Индией независимости кинематографические контакты между нашими странами становились все более тесными и прочными. В конце 1950 года в Бомбей для подготовки фестиваля советских фильмов прибыла представительная делегация, в которую входили Всеволод Пудовкин и Николай Черкасов. Два года спустя на наши экраны впервые вышел индийский фильм — «Дети земли». А в 1954 году Москву посетила группа видных индийских кинематографистов, в составе которой были Ходжа Ахмад Аббас, Бимал Рой, Радж Капур. С тех пор кино Индии приобрело в нашей стране миллионы почитателей, индийские фильмы регулярно включаются в репертуар наших кинотеатров и неизменно участвуют в московских и ташкентских международных киносмотрах, где они не раз удостаивались самых высоких и почетных наград. Доброй традицией стало проведение недель советского кино в Индии и индийского кино в СССР.

Хорошо зарекомендовала себя и такая форма советско-индийского кинематографического сотрудничества, как совместные постановки, первой из которых была созданная в конце 50-х годов, но памятная и до сих пор картина В. Пронина и Х. А. Аббаса «Хождение за три моря».

«...Связь между основоположниками советского кино, основоположниками революционного искусства мира и индийской национальной культуры, индийского кинематографа, очевидно, и есть тот ценный краеугольный камень, на котором зиждутся наши отношения, принявшие сегодня столь широкий и всеобъемлющий размах», — отмечал в своем докладе на симпозиуме директор Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства доктор искусствоведения В. Баскаков. «Ничего не может быть лучше, чем воспитание нас самих и будущего поколения на прекрасных исторических традициях», — поддержал эту мысль другой участник советско-индийской встречи, туркменский режиссер Ходжакули Нарлиев.

В ходе симпозиума подробно обсуждалась проблема изучения индийского кинематографа как одного из наиболее интересных и сложных феноменов в современном мировом киноискусстве. «Мы пристально и внимательно следим за индийским кино, — подчеркнул в этой связи В. Баскаков, — мы видим, как здесь вступают в противоборство различные тенденции, и активно поддерживаем фильмы, посвященные современной жизни народа и его истории. Мы понимаем и своеобразие пути индийского кинематографа, который аккумулирует в своем генезисе национальный фольклор, музыкальные и художественные традиции и стремится сочетать их с реалистическим изображением действительности». «Изучение индийского кино... — говорила на симпозиуме узбекский киновед С. Ходжаева, — ведется нами с учетом особенностей, определяемых национальными условиями, традицией, общественно-политической обстановкой и экономикой Индии».

Ряд интересных наблюдений, касающихся специфики киноискусства Индии, содержался в выступлении киноведа из Ташкента Х. Абу́л-Қасымовой.

Симпозиум показал, что наши представления об индийском кинематографе в последние годы

Киноделегация Индии на сцене ташкентского Дворца искусств

значительно расширились и углубились. Сегодня в отечественном киноведении утвердился дифференцированный подход к широкому кругу разнообразных явлений, характеризующих кинематограф Индии на современном этапе развития и свидетельствующих о том, что в индийском кино наряду с режиссерами, специализирующимися на создании коммерческих развлекательных лент, работают немало одаренных художников, чье творчество вдохновляется идеями гуманизма и социальной справедливости, искренней заботой об укреплении мира и дружбы между народами. «Хочется с удовлетворением отметить серьезный прогресс в киноискусстве Индии, — подчеркнул, выступая на симпозиуме, советский режиссер Александр Згуриди, недавно приступивший к работе над фильмом о Джавахарлале Неру в содружестве со своим индийским коллегой Шьямом Бенегалом. — Вы знаете, как высоко ценим мы глубоко реалистические произведения Сатьяджита Рея.

Но сейчас появилась новая плеяда режиссеров, которые вносят неоценимый вклад в развитие прогрессивного киноискусства Индии. Я имею в виду таких замечательных художников, как Шьям Бенегал, Мринал Сен, Басу Чаттерджи, и многих других талантливых режиссеров. Озабоченные тем, чтобы людям лучше жилось на нашей планете, они поднимают в своих фильмах острые социальные проблемы, проблемы, волнующие все человечество».

Одновременно симпозиум дал новые подтверждения того огромного интереса, какой вызывает советское кино в Индии, и популярности наших фильмов у многомиллионного индийского зрителя. Важность и плодотворность опыта строительства социалистической многонациональной кинематографии Страны Советов отмечались практически всеми индийскими участниками симпозиума. Вот некоторые из их высказываний.

«Советское киноискусство приобретает все большую и большую популярность в нашей стране. Так, например, во время визита Леонида Ильича Брежнева в Индию в 1980 году у нас демонстрировалось свыше ста советских фильмов, получивших самую высокую оценку зрителей. Индийцы хорошо знают творчество советских режиссеров и актеров — Александра Згуриди, Сергея Бондарчука, Тамары Макаровой, Сергея Герасимова, Григория Чухрая и многих других. Мы любим ваши фильмы «Освобождение», «Война и мир», «Табор уходит в небо» (Х. Сингх, журналист).

«Я окончил институт кинематографии. И первый фильм, который я там увидел, был «Броненосец «Потемкин»... Помню, как подробно изучали и разбирали мы каждый кадр этой замечательной картины» (А. Ахуджа, режиссер).

«Индийский кинематограф испытал на себе большое влияние русского кино и не только кино, но и всей русской культуры» (А. Д. Джугу, кинокритик).

«Огромную роль в моем становлении как режиссера сыграло знакомство с советским киноискусством. Я хочу ставить фильмы, которые рождают добрые чувства, имеют прочную связь с жизнью, раскрывают внутренний мир человека. Думаю, что существенное значение для развития индийского кино и выявления общности наших взглядов имеет показ советских фильмов у нас в стране и индийских картин в Советском Союзе» (Б. Чаттерджи, режиссер).

Большое внимание было уделено на симпозиуме и вопросу о совместных постановках. «Я надеюсь, что количество совместных постановок будет расти, — заявил индийский критик В. П. Сатхе. — Но результаты совместного производства могут быть более значительными, если при этом мы будем обращаться не только к прошлому, но и к настоящему наших народов...»

Первый советско-индийский симпозиум на тему «Роль кино в развитии культурных связей между СССР и Индией», проходивший в атмосфере дружеского взаимопонимания, подтвердил плодотворность подобных встреч и целесообразность их проведения в будущем; он положил начало более тесному взаимодействию двух кинематографий в области теории кино и выявил целый ряд актуальных проблем, которые могли бы стать предметом совместно-

го изучения советских и индийских киноведов. Итоги симпозиума свидетельствуют о дальнейшем расширении традиционного сотрудничества между СССР и Индией в сфере кинематографии, способствующего упрочению дружественных отношений между двумя нашими странами на основе равенства и взаимного уважения на благо советского и индийского народов.

К. Разлогов

Церковь и кинематограф

К истории взаимодействия кино и религии на Западе

Кино и религия? Что может быть общего между этими двумя явлениями, которые, казалось бы, все разъединяет? Как бы мы ни подходили к кинематографу, в каком бы разрезе его ни рассматривали — и как форму творчества, давшую возможность передовым художникам внести свой вклад в духовное раскрепощение человека, и как одно из наиболее влиятельных и опасных орудий буржуазной реакции — он, на первый взгляд, вообще не связан с религией. С одной стороны — детище технического развития, новый вид искусства, играющий немаловажную роль в современной культуре, с другой — пережиток прошлого, докатившиеся до наших дней представления ушедших поколений людей. С одной стороны, часть буржуазной «массовой культуры», торгующей всеми и всяческими наслаждениями, с другой — «моральная узда», препятствующая удовлетворению самых естественных человеческих побуждений. С одной стороны — вульгарная «киношка», с другой — освященный многовековой традицией культ...

И все же религиозные фильмы, в частности, многочисленные «страсти Христовы» и наиболее популярные библейские предания, появились на экранах Европы и Америки с самых первых лет существования кинематографа. Опираясь на всеобщую известность «священного писания», дельцы от кино собирали деньги верующих и неверующих, а представители христианских церквей при этом, как правило, оставались в стороне, зачастую даже выражая свое недовольство произвольными искажениями первоисточников. В то же время на местах, особенно в небольших приходах, священники, не дожидаясь официального поощрения, весьма активно использовали религиозные фильмы в своих целях. Это, на первых порах стихийное, взаимодействие было по-своему закономерно. В условиях капиталистического общества и религия, и массовые виды искусства являются частью господствующей буржуазной культуры, как надстроечные явления они разными средствами преследуют близкие цели — укрепляют власть монополий, устои буржуазной морали, распространяют охранительно-апологетические представления. И хотя в весьма существенных особенностях пути развития религии и кино на Западе кардинально расходились, общие идеологические задачи рано или поздно должны были их сблизить. Если это и произошло относительно поздно, то в первую очередь по вине духовенства, исконный консерватизм которого, преодолевая межконфессиональные разногласия, привел к объединению перед лицом новой угрозы — кинематографа.

Перелом в отношениях между религией и кино на Западе, как правило, датируют концом 40-х — 50-ми годами. Именно в это время повсеместно создаются приходские кинотеатры, оформляется сеть церковных кинематографических организаций, национальных и международных, свидетельствующих о сотрудничестве между представителями различных вероисповеданий. Тогда же начинают публиковаться специ-

---

Статья является журнальным вариантом главы из книги «Боги и дьяволы в зеркале экрана», которая готовится к печати Издательством политической литературы при ЦК КПСС.

альные исследования кинематографа, адресованные как служителям культа, так и всем верующим, все чаще появляются санкционированные церковью собственно религиозные картины.

В феномене сближения религии и буржуазного кинематографа свою роль сыграли факторы и социально-психологические, и идеологические, и собственно политические. Приспособление к реалиям современной жизни, в том числе и к средствам массовой коммуникации, стремление использовать их в своих целях особенно ярко проявилось в рамках широкого движения за модернизацию религии, охватившего католический мир накануне и после Второго ватиканского собора (1962—1965). Для протестантизма поворот «лицом к кинематографу» сопутствовал распространению экуменизма — движения за объединение христианских церквей. С этой точки зрения представляется знаменательным, что одно из наиболее серьезных теологических исследований искусства экрана — книга католика Р. Холлоуэя «По ту сторону изображения. Подходы к религиозному измерению кино» — было опубликовано в 1977 году издательством Всемирного совета церквей [1].

В настоящей статье рассматривается лишь небольшая часть многосложных связей между кинотворчеством и религией, теологией и киноведением. Интересующие нас конфликты, компромиссы и союзы между западным духовенством и кинематографистами по-своему важны и красноречивы, ибо их история отражает не только взгляды отдельных лиц — представителей разных конфессий, священников или теологов, но и официальную позицию церкви как социального института. В этом аспекте особый интерес представляет католицизм, так как католическая церковь и наиболее жестко иерархически организована под эгидой Ватикана, и весьма широко представлена в странах с развитой кинематографией. Одновременно в США и Великобритании, где преобладают другие формы христианства (за океаном широко распространен и иудаизм), исследование отношения клира к кино позволяет раскрыть специфику и формы взаимодействия между представителями различных вероисповеданий [2].

Диалектика конфликта

Экранные зрелища изначально конкурировали с церковью сразу в нескольких сферах. Поэтому, прежде чем стать потенциальным союзником в борьбе за души людей, «седьмое искусство» было воспринято служителями культа как «враг № 1». Кризис веры, рост атеизма и формирование сети кинотеатров (феномены очевидно разнопорядковые, но одновременные) как бы взаимно подкрепляли друг друга. В результате многие религиозные деятели были склонны видеть в тематике и распространенности нового зрелища не столько следствие, сколько главный, а то и чуть ли не единственный источник отхода от церкви.

Здесь надо различать два аспекта — с одной стороны, аргументы, которые использовало духовенство в борьбе против «вредных» фильмов, с другой — реальные грани самого конфликта, чаще всего маскируемые декларируемыми «высоконравственными» мотивами. Лишь изредка, на случайном повороте изложения подлинные причины озабоченности высказывались открыто. Так, Р. Бернет писал в книге «Кино для Христа», изданной в Лондоне в 1934 году: «По крайней мере 20 миллионов человек еженедельно платят за входной кинобилет в Великобритании. О каком количестве набожных людей можно говорить, судя по посещению церквей? Даже если довести это число до вероятного максимума, окажется не более четырех миллионов» [3]. Правда, само по себе сравнение числа кинозрителей и верующих мало что дает. Оно отражает не только процесс общей секуляризации, но и целый ряд конкретных конфликтных ситуаций.

В книге английского автора не случайно упоминается сумма, затрачиваемая на билеты в кино. Во-первых, между церковью и кино возни-

---

[1] Holloway R. Beyond the Image Approaches to the Religions Dimension in the Cinema. Geneva, 1977.

[2] О системе церковной пропаганды в целом см.. «Терра инкогнита»: за кулисами церковной пропаганды. — Журналист, 1982, № 6.

[3] Burnett R. G Cinema for Christ Lnd., 1934, p. 32.

кает сугубо экономическое соперничество. Если бедные прихожане — а они составляли большинство посетителей тогда еще вполне доступных по ценам кинотеатров — тратят свои сбережения на кинематограф, значит они тем самым урезают долю пожертвований церкви.

Материальный аспект имел и еще одну сторону. Кинопромышленники в погоне за прибылью были готовы использовать любые средства, в том числе и откровенно безнравственные, вплоть до порнографии, экранные формы которой (причудливо сочетаясь с границами допустимого в тот или иной период) возникли и развивались вместе с кинематографом. На этом пути церковь представлялась главным препятствием.

Более или менее жестокие церковные запреты, касавшиеся отдельных фильмов, были, разумеется, не абсолютными. Но они могли существенно сократить аудиторию кинотеатров. Особенно ярко об этом свидетельствовал опыт Легиона благопристойности, созданного в 1934 году в США по инициативе Епископального комитета по кинематографии. В деятельности легиона, насчитывавшего несколько миллионов членов, активное участие принимали не только протестантские организации, но и католические священники, и даже раввины. Борьба, которая велась уже не против кино вообще, а против «аморализма» в кино, требовала сильнодействующих средств. В некоторых приходах устраивали демонстрации детей с транспарантами: «Билет на непристойный фильм — билет в ад».

Диалектика экономической конкуренции привела к ряду других весьма парадоксальных последствий. Так же как служители культа стремились отвратить паству от кинозалов, кинопромышленники старались привлечь туда верующих. Именно экономический расчет, а не прямой союз церкви и кино стоял за созданием первых фильмов на библейские сюжеты.

Разнонаправленность усилий кинопромышленников и религиозных деятелей и в дальнейшем, при более непосредственном сотрудничестве, неоднократно приводила к тому, что фильмы на собственно христианские сюжеты сталкивались подчас с более серьезными пре-

Каноническая композиция «тайная вечеря» из фильма режиссера Сесиля Де Милля «Царь царей» (1927)

пятствиями со стороны церковной иерархии, нежели картины решительно мирские. С этой точки зрения закономерно, что первый официальный акт Ватикана, посвященный кинематографу, носил характер запрета. В 1912 году показ фильмов во храме божьем был официально запрещен, как «опасный и неуместный», поскольку здание церкви предназначено исключительно для целей культа [4].

Потребовалось несколько десятилетий, чтобы на смену «крамольным» кинопросмотрам в церквах пришли санкционированные Ватиканом «приходские кинозалы», сеть которых на протяжении 50-х годов непрерывно расширялась. Эти залы давали существенный экономический и идеологический эффект (надо отметить, что цены на билеты были здесь, как правило, более умеренными, чем в обычной киносети). Они служили для пропаганды «добродетельных» фильмов, специально рекомендованных церковными организациями для использования в «душеспасительной» деятельности. Сотрудничество между кинематографистами и католическим духовенством они поставили на реальную основу. Эти кинозалы постоянно посещали целые семьи верующих, опасавшиеся мирских соблазнов, да и дороговизны центральных экранов. Кинопросмотр более или менее органически вписывался в систему религиозных отправлений паствы и существенно дополнял богослужения. Об этом свидетельствуют и названия, которые давались подобного рода залам: «кинооратории», «образовательные кинотеатры», «католические развлекательные кинозалы», «церковные кинозалы», «религиозные кинозалы», одним словом, залы, которые преследовали «апостольские» цели защиты от греха и пропаганды христианских добродетелей средствами кинематографа.

Такого рода кинотеатры не случайно особое распространение получили в послевоенный период в Италии, где правящая партия христианских демократов прямо опиралась и опирается на церковь. В 1950 году премьер-министр Де Гаспери издал специальный декрет, касающийся деятельности «приходских кинотеатров», где они отграничивались от светской киносети и впервые официально определялись их специфические задачи. Церковные власти с удовлетворением восприняли этот государственный акт, предоставивший возможность «широкого распространения даже в тех населенных пунктах, где степень насыщения кинотеатрами не позволяла открывать новые залы» [5].

Репертуар «приходских кинотеатров» был весьма неоднороден.

Наряду с религиозными картинами тут демонстрировались и приключенческие ленты, и мелодрамы, которые объединяла, пожалуй, лишь неизбежная вторичность. Подчиненные в конечном итоге законам капиталистической конкуренции дешевые кинозалы не могли претендовать на крупные, престижные фильмы, в распределении копий их очередь была последней, а церковные ограничения закрывали доступ на экран дискуссионным, оригинальным и самобытным произведениям киноискусства.

Да и в самой идее католической киносети было заложено исходное противоречие. Сосуществуя с обычной, она наглядно показывала, что кинопроцесс вышел из-под контроля церкви в сфере как производства, так и распространения фильмов. Периферийный характер католических кинозалов особенно ярко проявился в период резкого падения посещаемости кинотеатров на Западе в 60-х годах. С одной стороны, «приходские залы», как и, скажем, относительно дешевые кинотеатры, расположенные в рабочих кварталах городов, в небольших населенных пунктах, пали первыми жертвами кризиса кино. С другой стороны, пути, предложенные кинопромышленностью в качестве возможного выхода из кризиса, все более отходили от «христианских добродетелей». Если масштабные постановки — первое локальное противоядие оттоку зрителей — изредка и прибегали к библейским сюжетам, то в дальнейшем кино капиталистических стран было подвержено фронтальной политизации, распространению и известной «респектабилизации» порнографии и другим «деструктивным» тенденциям, при всей их разнопорядковости в целом противостоящим идеалам хри-

[4] Cinema cattolico. Documenti della S. Sede sul cinema, Roma, 1965, p. 41—42.

[5] Canals S. La iglesia y el cine. Madrid, 1965, p. 20.

стианства. Не случайно и сегодня водораздел между кинематографом и телевидением на Западе во многом проходит по линии строгости цензурных запретов. Что позволено кино, аудитория которого на протяжении двух последних десятилетий сокращалась и становилась все более специфичной, то запрещено телевидению с его обращенностью к «семейному кругу». В результате на малом экране собственно религиозные передачи заняли относительно большее место, нежели редкие, хотя и весьма показательные религиозные картины, предназначенные для демонстрации в кинотеатрах [6].

За этими процессами скрывается и более глубокая закономерность. Скрытая и открытая конкуренция между храмом и кинотеатром, альтернативность светских и религиозных залов по-своему обнаруживали культовую несовместимость кино как явления буржуазной «массовой культуры» со свойственной ей «мифологизацией» различных форм и аспектов художественной деятельности, и церкви как представителя санкционированной прошлым и признанной официально традиции «духовного возвышения». На арене истории столкнулись не только две формы воздействия на сознание широких масс людей (при этом каждая из них по-своему связана с господствующим классом и служит его интересам), но и две мифологические системы с соответствующими культовыми формами — в церкви канонизированными, в кино — стихийно складывающимися.

Дело в том, что кинематограф со временем стал конкурентом церкви как бы на ее собственной территории. В контексте капиталистической «индустрии развлечений» он постепенно превратился как бы в предмет нового светского культа. Не удивительно, что атмосфера кинотеатра впрямую ассоциировалась иными авторами с «черной мессой». Приведем для примера одно из описаний нью-йоркского кинотеатра

Уильям Хейс, установивший «диктатуру добродетели» на экранах США

«Рокси», относящееся ко времени его открытия в 1927 году:

«Чтобы проникнуть туда, надо суметь пробиться сквозь густую толпу, которая в течение целого дня стоит в очередях, надо пройти мимо высоких, обутых в золото контролеров — одновременно привратников и стражей порядка, и, наконец, войти в этот храм Соломона. Перегретый воздух невыносим, звон механического оркестра, который может замолчать из-за любого повреждения электропроводки, безжалостен — среди пальм и гигантских опор зритель проходит в мексиканский дворец какого-то испанского губернатора, которого тропики попросту свели с ума... Сатана обвесил это используемое не по назначению святилище багровым бархатом; кошмарный свет исходит от светиль-

[6] «Оптимальный» вариант представлен фильмами в двух версиях — полной телевизионной и сокращенной кинематографической. Так были сделаны наиболее известные религиозные картины последних лет — «Иисус из Назарета» Франко Дзеффирелли (1977) и биографическая лента о папе римском — «Из далекой страны — Иоанн Павел II» (1981), обе. совместного производства итальянских и английских фирм.

ников из искусственного алебастра желтых стеклянных фонарей, вытянутых ритуальных свечей; трубы органа, подсвеченные снизу чем-то зеленоватым, напоминают собор под волнами, в стенах притаились ниши, ожидающие грешных епископов. Я нахожу себе место в глубоком мягком кресле, откуда в течение двух часов наблюдаю за гигантскими поцелуями в губы, напоминающие извилины Большого каньона, объятиями титанов, настоящей пропагандой плоти, которая сводит с ума бурный американский темперамент, но не приносит ему удовлетворения. Это нечто большее, нежели «черная месса», это профанация всего — музыки, искусства, любви, цвета. Клянусь, что я получил здесь полное представление о конце света»[7].

Конечно, об аналогии между киносеансом и культовой церемонией можно говорить лишь условно. Мистическое извращение общественных функций киноискусства было свойственно только буржуазной культуре, более того, в яркой и очевидной форме оно выступило исключительно в США в силу ряда конкретно-исторических социокультурных обстоятельств, подробный анализ которых выходит далеко за рамки этой статьи. В социалистической культуре проявились совершенно иные — воспитательные, просветительские, собственно художественные — возможности кино, которые и составили базу его общественной роли как «важнейшего из искусств». Примечательно, что в основе этих по существу полярных путей развития кино в различных социальных условиях лежали одни и те же внутренние особенности искусства экрана — его массовость, популярность, обращенность ко всем и каждому, независимо от возраста, пола, расовой и национальной принадлежности, а также и вероисповедания, сосредоточенность мыслей и чувств на изображаемом мире. Что же касается самого этого мира, то его характер зависел от идейно-художественной направленности творчества. Если прогрессивные кинематографисты открывали перед зрителем панораму реальной действительности в ее сложности и многообразии, то буржуазия стимулировала развитие кино в ином направлении. Экран, отданный полубогам — «звездам», репрезентативная стилистика произведений двадцатилетия, ознаменованного переходом от немого кино к звуковому, сближали восприятие фильма с религиозным переживанием. В условиях духовного кризиса капитализма буржуазное кино по своей специфике, а во многом и по содержанию произведений, отвечало потребности в замене религии, а потому и представляло для церкви особую опасность.

С другой стороны, появление новой формы визуального (а затем и аудиовизуального) общения между людьми, сети учреждений, возможности которых в охвате и в силе влияния на аудиторию превосходили потенции традиционных культовых обрядов, было провозвестником пришествия новых технических средств коммуникации, позволяющих осуществлять целенаправленное эффективное воздействие на массовые и разрозненные аудитории. Кинематограф мог преодолеть время и расстояние, он с легкостью перешагнул роковой для периодической печати начала века барьер неграмотности и впрямую обратился к тем людям, до которых еще далеко не докатилась волна свободомыслия, остававшегося достоянием весьма ограниченного круга образованных слоев общества.

Поэтому и оказалось, что и социалистический, и буржуазный кинематограф — причем каждый по-своему — таит в себе угрожающую церкви страшную разрушительную силу, поэтому кино и представлялось исчадием ада и порождением Сатаны.

Аргументы и механизмы запрета

Первоначальное негативное отношение церкви к кино опиралось не только на консерватизм религии. За ним стояла и конкретная оценка кинорепертуара. Главный упор делался на проблемы нравственности, тем более что буржуазное кино было здесь действительно особо уязвимым. Вместе с тем в отдельных суждениях на первый план выходили и открыто социальные мотивы. Не случайно церковники весьма единодушно обличали роль кино в подрыве социальных усто-

[7] Цит. по: Holloway R. Op. cit., p. 79.

ев, в подстрекательстве к забастовкам, а то и к революции, в росте недовольства трудящихся условиями своей жизни т. д. Водораздел между нравственным и безнравственным определялся и религиозной устремленностью к «классовому миру» (а точнее — сохранению господства буржуазии) на основе библейской заповеди «любви к ближнему».

Поэтому церковная оценка кинорепертуара изначально базировалась на реакционных посылках и вела к ошибочным выводам. Негативизму придавалось абсолютное значение. В результате церковь еще долго не могла прийти к признанию потенциальных возможностей кино. Именно в политической направленности оценок и выводов состоит принципиальная разница между анализом общественной роли кино церковными деятелями и марксистами.

Широко известна ленинская оценка буржуазной кинопродукции начала века. В 1907 году в беседе с А. А. Богдановым Владимир Ильич отмечал: «...Кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но... когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс»[8]. В глазах марксистов далекая от совершенства реальная ситуация не скрывала позитивного потенциала экрана. Для коммунистов и большинства деятелей прогрессивной культуры в отношении к кинематографу преобладала не запретительная цензурная функция, а функция творческая, созидательная, наступательная, в том числе и в сфере атеистической пропаганды.

Как не понять позднейшие сетования киноведов религиозной ориентации на то, что социалисты оказались куда более предусмотрительными, чем церковная иерархия. По признанию известного французского историка кино католика Ш. Форда, использованию средств кино социалистическим обществом и левой интеллигенцией католики в течение многих лет не могли противопоставить почти ничего[9]. Точнее, они противопоставляли прогрессивному кино всяческого рода запреты под предлогом его «аморальности».

В своих энцикликах «Дивини иллиус магистри» (1929) и «Касти Коннубии» (1930) первым среди римских пап упомянул кино Пий XI. В первой было сказано, что церковь полностью поддерживает литературу, науку и искусство, но только в тех случаях, когда они служат христианскому воспитанию и церковной деятельности по спасению душ. «В наше время надо быть особенно осторожным, — пишет далее высший авторитет католической церкви, — по отношению к движению, принявшему весьма широкий размах, а именно, вредному влиянию на нравственное и религиозное развитие молодежи безбожных и грешных книг, в которых разрушается вера по наущению дьявольскому; а также кинофильмов и радиопередач, которые умножают и, можно сказать, расширяют вредное влияние чтения, поскольку кино — наиболее массовый вид зрелищ»[10]. Во второй из названных энциклик, направленной против греховной эмансипации женщин и сексуальной осведомленности молодежи, кино обвиняется в том, что оно распространяет взгляд на брак, как на частное дело, а не святое таинство.

Большей радикальностью, по сравнению с осторожными формулировками Пия XI, отличались высказывания о кино религиозных деятелей в США. Страна, в которой широчайшее развитие кинематографии, популярность голливудской продукции столкнулись с устойчивыми, но обреченными традициями протестантизма и пуританской морали, ощущала противоречие между набожностью и стихией «индустрии развлечения» особенно обостренно.

Конфликт между кино и церковью и здесь был подчас окрашен в политические тона. Так, протестантский миссионер Стэнли Джонс некогда задал ритуальный вопрос: «Кто победит? Христианство или коммунизм?» и обвинил в крахе христианства кинематограф. «Вероятно

[8] Самое важное из всех искусств Ленин о кино. М., 1973, с. 116.

[9] См.: Ford C. Le cinéma au service de la foi P., 1953, p. 5—6.

[10] Цит. по: Lescyński W. Kościół i film Warszawa, 1964, p. 42.

ли, — писал он, — что какой-нибудь китаец примет христианство, если оно производит «цивилизацию», демонстрируемую в голливудских картинах? А ведь то, что можно увидеть в кинотеатрах Китая, проникло также и в кино Индии, Африки, Японии, даже островов Океании» [11]. Сквозь эту причудливую призму коммунизм и голливудский кинематограф сливаются в единого «главного врага».

Кинопромышленники были вынуждены отреагировать на антиголливудское движение. В 1922 году была создана Организация кинематографических продюсеров и прокатчиков Америки (сокращенно МППДА), которую до 1945 года возглавлял видный деятель республиканской партии и представитель пресвитерианской церкви Уильям Хейс, с именем которого неразрывно связано проведение в жизнь политики союза с церковью на основе внутреннего контроля над кинопроизводством на всех его этапах. Помимо осуществления контрольных функций МППДА вела пропагандистскую работу по изменению сложившихся взглядов на Голливуд, как на «столицу разврата» (результат многочисленных скандалов, связанных с личной жизнью кинозвезд). Одна из опубликованных в рамках этого движения статей прямо называлась «О значении церквей в Голливуде и их посещении кинематографистами».

В 1930 году увидел свет знаменитый «Кодекс кинопромышленности», более известный как «Кодекс Хейса», практически остававшийся в силе до середины 60-х годов. Главным автором проекта кодекса был иезуит Даниэл Лорд. Окончательный вариант был выработан в результате совещаний представителей католической церкви (в частности, такого крупного деятеля, как архиепископ Чикаго кардинал Джордж Манделейн) и кинопромышленников при участии журналиста Мартина Квигли. «Основой моральных запретов, нашедших отражение в кодексе, — писал исследователь «организации Хейса» Реймонд Моули, — были десять заповедей. Поэтому кодекс, хотя и разработанный преимущественно под надзором представителей католицизма, был повсюду принят приверженцами всех западных религий... Тем самым кодекс свидетельствует о базовом моральном единстве западной цивилизации» [12]. «Кодекс Хейса», скажем мы, наиболее наглядно свидетельствовал о свойственном всем западным религиям, а в первую очередь протестантизму, запретном отношении к искусству, которое получало высокое одобрение лишь в том случае, если было направлено «во славу божью». Отсюда и чередование мелочных ограничений, регламентировавших, к примеру, употребление выражений типа «Пошел ты к черту» и т. п., с генеральными запретами — от запрета на показ любовных отношений между представителями разных рас до четких предписаний в области экранного облика религии.

К чему это привело на практике? С одной стороны, ко все большей изоляции кинематографа от богатства и многообразия реальной жизни, от острых социальных и психологических проблем. С другой — к разработке утонченных методов обхода запретов, придававших фильмам обостренную двусмысленность. Особенно ярко, кстати говоря, это проявилось именно в сфере морали.

Деятельность специально созданной администрации «Кодекса кинопромышленности» вызывала острый протест со стороны творческих работников. Она не удовлетворяла и многих религиозных деятелей, которые сетовали на засилье представителей католической церкви (руководителем администрации в первые годы был видный католик Джозеф Брин). Против кодекса выступил даже Протестантский кинематографический совет, созданный Национальным советом христианских церквей США. От первоначальной поддержки Легиона благопристойности эта влиятельная организация перешла к резкой критике деятельности и легиона, и администрации кодекса, не учитывающих требования протестантов.

Кампания против акций Легиона благопристойности и самоцензуры кинопромышленности приняла в США столь угрожающий размах,

[11] Цит. по: Burnett R. G. Op. cit., p. 22.

[12] Moley R. The Hays office. N. Y., 1943, p. 71.

что в 1936 году папа Пий XI счел необходимым обратиться со специальной энцикликой «Вигиланти кура» к американским епископам. В этой первой папской энциклике, целиком посвященной кинематографу, сформулированы основные принципы подхода католической церкви к искусству экрана, трактуемые как незыблемые и по сей день. Значение этого документа выходит далеко за пределы узких тактических задач. Его ведущая интонация — жестко критическая.

«Воистину успешная деятельность наших школ, наших католических организаций и даже наших церквей приуменьшается и находится под угрозой со стороны плохих и пагубных фильмов», — утверждает здесь Пий XI. Он высоко оценивает Легион благопристойности, акции которого под пером папы превращаются в «святой крестовый поход». Пий XI предупреждает, что «постоянная и повсеместная бдительность должна убедить продюсеров в том, что Легион благопристойности не был создан для краткосрочного крестового похода, о котором можно быстро забыть и которым пренебречь» [13]. Комментаторы не без оснований увидели в энциклике и одобрение деятельности светских цензурных органов, в частности, фашистской комиссии по рассмотрению и разрешению кинофильмов в Италии. Ватикан выразил высочайшее одобрение «Кодексу кинопромышленности» и поставил американский опыт тех лет в пример католикам всего мира. Это касалось как внутренней, так и внешней цензуры — с одной стороны, кодекса, с другой, системы классификации выпускаемых фильмов на несколько групп: от допустимых до вызывающих сомнение и строго запрещенных. Ведущим аргументом, призванным оправдать ограничительные меры, была борьба за нравственность. Однако в этом, как и в других случаях, за нравственностью скрывались иные мотивы: социальные, политические — и прежде всего программный антикоммунизм, религиозные.

Проблемы классификации фильмов по «моральным и религиозным критериям» неоднократно обсуждались в специализированной католической печати. Дабы закамуфлировать достаточно очевидную цензурную направленность списков, религиозные деятели использовали разнообразные казуистические уловки. Так, французский священник Р. Лудман писал: «Даже многие христиане видят в оценках лишь дополнительный барьер, в то время как они суть средство всестороннего развития. Христиане должны заново открыть для себя смысл греха... Если христианину не свойственна моральная тонкость, если он не умеет краснеть, если он не может отказать себе даже в разрешенном удовольствии из чувства самопожертвования... какова в таком случае его роль в мире? Хоть христианин и находится в мире, он не от мира сего». А далее парадоксально следовало утверждение непреходящей ценности списков и для верующих и для неверующих: «Христианин, систематически пренебрегающий рекомендациями, не найдет прощения, даже ссылаясь на легкомыслие, неосторожность... или глупую гордыню. Наконец, да-

«Кто боится Вирджинии Вулф?» (1966), режиссер Майк Николс

[13] Цит. по: Leszczyński W. Op cit., p. 76—77.

же для нехристианина, озабоченного определенным моральным уровнем, эти оценки далеко не преграда, а услуга... потребитель имеет право знать, что ему предстоит проглотить, и классификация становится для него элементом его личной свободы» [14].

Правда, автор тут же вынужден признать, что реальные оценки оставляют желать лучшего. Даже для него, правоверного католика-консерватора середины 50-х годов, очевидны противоречия системы, в рамках которой одну и ту же оценку получают фильм «Приключения Тарзана в Нью-Йорке» и психологически тонкая и весьма противоречивая экранизация крупнейшим французским режиссером Р. Брессоном романа известного писателя-католика М. Бернаноса «Дневник сельского священника». Р. Лудман сокрушается, что в ряду категорически запрещенных картин рядом с легковесной комедией «Ах, эти прекрасные вакханки!» оказываются классические произведения киноискусства: «Ноль по поведению» Ж. Виго, «Преступление господина Ланжа» Ж. Ренуара и советский фильм «Петр I». Последние примеры особенно ярко свидетельствуют о том, что в основе конкретных оценок лежит далеко не только моральная озабоченность, но в первую очередь «высшие интересы» союза церкви и буржуазии.

Произведения, угрожающие провозглашенному церковью идейному и социальному курсу, разумеется, не могут не оказаться в категории запрещенных.

Несмотря на неоднократную и весьма острую критику со стороны верующих и католических организаций, классификационный подход подтверждался и в последующих документах Ватикана.

Второй Ватиканский собор, ознаменовавший, как известно, весьма резкий поворот к обновлению католической церкви, в частности, к диалогу и сотрудничеству с некатоликами и неверующими, в этом конкретном вопросе проявил особую осторожность. Представители Международного католического киноцентра даже открыто выражали сожаление о том, что документ собора «Интер мирифика», посвященный средствам массовой коммуникации, в том числе и кинематографу, «голосовался слишком рано (27 ноября 1962 года), так что в нем не могли найти отражения все последующие открытия Собора» [15]. По существу, в «Интер мирифика» другими словами повторялись положения, сформулированные Пием XI в 1936 году. «Чтобы следовать моральному закону, — говорится в документе Собора, — потребители не могут пренебрегать своим долгом — своевременно узнавать о моральных оценках компетентных органов и следовать им, как того требует их совесть» [16]. Как видим, запретный принцип продолжал совершенно безраздельно господствовать и здесь.

Слабости системы сказывались и в тех случаях, когда церковь пропагандировала угодные ей религиозные произведения. Участники дискуссии по вопросам классификации, проведенной католиками в Венеции в середине 60-х годов, не случайно предупреждали, что «не следует совершать ошибку, оказывая чрезмерную поддержку моральным достоинствам технически слабых фильмов, ибо это явится серьезным препятствием на пути расцвета подлинной культуры и будет способствовать распространению посредственности» [17]. Знаменательное признание — ведь наиболее болезненные удары цензуре были нанесены не ремесленной продукцией и порнографией, а крупными произведениями киноискусства, которые уже нельзя было по старинке просто запретить или предать анафеме.

«Кодекс кинопромышленности», который уже раз пересматривался в 1956 году, столкнулся в середине 60-х годов с новым, еще более острым кризисом, апогей которого был обусловлен появлением реалистической экранизации пьесы Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» [18] режиссера Майка Николса. Летом 1966 года в «Моушн Пикчер Геральд» появи-

[14] Ludmann R. Cinèma, foi et morale. P., 1956, p. 47, 49.

[15] Revue internationalé du cinéma, 1969, N 133, p. 9.

[16] Цит. по: Revue internationale du cinéma, 1969, N 130—131, p. 3.

[17] Ibidem, p. 7.

[18] Эта пьеса была издана у нас под названием «Не боюсь Вирджинии Вулф» (Олби Э. «Смерть Бесси Смит» и другие пьесы. М., 1976).

лась статья, в которой редактор журнала (по иронии судьбы, сын одного из авторов кодекса, а именно Мартина Квигли) с нескрываемой горечью писал: «Хотя причин долгой болезни кодекса много, причина его смерти одна: кодекс умер из-за фильма «Кто боится Вирджинии Вулф?». Фильм получил печать одобрения в порядке исключения только на том основании, что он высокого качества, создан за большие деньги очень талантливыми людьми» [19].

За этими событиями последовал второй пересмотр кодекса. Новый вариант, подготовленный Ассоциацией кинематографистов и получивший одобрение Национальной ассоциации владельцев кинотеатров, Национальной католической службы кинематографии (бывший Легион благопристойности) и кинокомиссии Национального совета церквей, был сокращенным вариантом общих деклараций первоисточника. «Поддерживая новые правила, — вынужден признать Р. Холлоуэй, — кинопромышленность мало что выигрывала и много проигрывала. Только кинослужба вооруженных сил и телевидение требовали теперь печати одобрения, а хозяева кинотеатров в определении мнения зрителей о демонстрируемых фильмах скорее руководствовались результатами опросов или классификациями собственного изобретения. Что касается обновленной классификации, то она привела к тому, что многие продюсеры представляли свои ленты на комиссию исключительно в надежде получить запретное «X», ставшее попросту хорошей рекламой» [20].

В начале 70-х годов католический и протестантский киноцентры США выступили с совместным заявлением, в котором признали неудачу и кодекса, и классификационной программы.

Однако, как и клерикалы других стран, они продолжали утверждать незыблемость самих принципов самоцензуры кинопромышленности и моральных оценок фильмов.

А как обстояло дело с программой позитивных действий церкви в области кинематографии?

«Теорема» (1968), режиссер Пьер Паоло Пазолини

«Идеальный фильм» вчера и сегодня

Стремление поставить кинематограф на службу религии нашло отражение уже в энциклике «Вигиланти кура» (1936). «Насущно необходимо принять меры к тому, — заявлял Пий XI, — чтобы и в этой области успехи искусства, науки, даже успехи в совершенствовании техники и человеческого мастерства, поскольку все это подлинные дары божии, использовались для вящего прославления имени божьего, ради спасения душ и служили бы на деле распространению царства божьего на земле, чтобы все мы — о чем молиться учит нас святая церковь — вкушали блага таким образом, чтобы не утратить надежды на вечное блаженство» [21]. Эта декларация, подтверж-

[19] Цит. по: Holloway R. Op. cit., p. 37.
[20] Ibidem, p. 38—39.
[21] Epist Enc. «Vigilanti cura», d. 29 Iunii, 1936. Acta Apostolicae Sedis, vol. XXVIII, 1936, p. 249.

денная и в других выступлениях Пия XI по вопросам кино, носила еще достаточно общий характер. Слишком озабоченный тем, чтобы остановить зло, папа отодвигал позитивные действия на второй план.

Приоритет разработки официальной доктрины католической церкви в области кинематографии, а также радио и телевидения, принадлежит его преемнику папе Пию XII. Годы его длительного понтификата — 1939—1958 — были отмечены крупнейшими событиями в истории нашего века. Вторая мировая война, формирование социалистического содружества, начало крушения колониальных империй не могли не наложить отпечатка на политику католицизма. В ряду других достаточно резких изменений в общественной жизни немаловажное значение приобрели средства массовой коммуникации, которым папа в последние годы жизни уделял все большее внимание. Это было по-своему закономерно. Активный борец против коммунизма Пий XII стал свидетелем краха своих надежд на насильственное уничтожение нового общества. «Холодная война», курс на идеологические диверсии против стран социализма, против прогрессивных сил в самом буржуазном обществе требовали действенного использования новых технических средств информации и пропаганды. В программной энциклике «Миранда прорсус» (1957) папа с сожалением отмечал: «Нам известно, что в некоторых государствах, захваченных безбожным коммунизмом, звукозрительные средства даже в школах используются для антирелигиозной пропаганды. Этот род давления на умы молодых и лишения их правды господней — одна из самых позорных сторон преследования религии»[22]. Отсюда следовал вывод, что эти могущественные средства следует направить против «безбожного коммунизма» во славу божью. Решению этой задачи римская курия и лично Пий XII отдали немало сил. Если в период правления Пия XI Ватиканом было издано 13 документов по вопросам кино (а при его предшественниках — всего 1), то при Пии XII таких документов было уже 46. В их ряду особое место, помимо энциклики «Миранда прорсус», занимали выступления папы перед кинематографистами в середине 50-х годов, посвященные проблемам «идеального фильма».

Ведущим моментом в выступлениях Пия XII и в политике католической церкви в целом (а затем и других христианских церквей) становится призыв к использованию кино в «апостольских целях», для «евангелизации» зрителей и углубления веры. В обращении к итальянским актерам, режиссерам и драматургам Пий XII требовал, чтобы кино способствовало «пониманию разумности бытия и удела материи, вознесению нас к богу — воплощению высшего блага и абсолютной красоты, единого и единственного источника блага и красоты»[23]. Искусство, согласно концепции католицизма, безоговорочно подчиняется религии, более того, является заведомо низшей формой «первоначальной евангелизации», а приоритет углубления подлинной веры оставляется за литургией. Только собственно религиозное искусство может приблизиться к совершенству. «Художники способны в полной мере передавать бесконечное совершенство бога, в первую очередь его красоту и гармонию... — говорится в одном из официальных документов Ватикана. — Никакая художественная красота, которая может быть обнаружена в мире, в природе, в человеке и выражена в изображениях, цветах, формах, не может быть оторвана от бога, ибо все сущее в действительности от него. В искусстве, как и в жизни, нет ничего исключительно «человеческого», исключительно «естественного». Чем ярче искусство отражает бесконечное, божественное, тем больше оно приближается к художественному идеалу и правде. Чем глубже в художнике заложена религия, тем лучше он подготовлен к овладению языком искусства, к пониманию гармонии мира»[24].

«Идеальным фильмом» представляется фильм, отражающий «бесконечное совершенство и красоту Творца»[25]. Творчество, поддер-

[22] Lettre encyclique «Miranda prorsus» sur le cinéma, la radio et la télévision. Vatican, 1957, p. 13.

[23] Цит. по: Le cinèma dans l'enseignement de l'Eglise. Vatican, 1955, 63.

[24] Цит. по: Leszszynski W. Op cit., s. 108—109.

[25] Cinema cattolico, p, 157.

живаемое церковью, укладывается в прокрустово ложе «религиозного», «душеспасительного», «богобоязненного» фильма. Отсюда и внутренняя противоречивость позиции церкви по отношению к кинематографу: заявляя о том, что они более всего пекутся о «моральном здоровье» человечества, религиозные деятели не только на практике, но и в теории вынуждены сузить сферу своих интересов. Знаменательно и следующее утверждение Пия XII: «В сущности следует подчеркнуть, что даже фильмы, с точки зрения морали безупречные, могут быть вредными с точки зрения духовной, если они показывают мир, в котором не вспоминают о боге, и о людях, которые верят в него и отдают ему должное, мир, где люди живут и умирают так, как если бы бога не было» [26].

Таким образом, доктрина католицизма в области средств массовой информации, в частности кинематографа, и теория «идеального фильма» сочетали всеобщие претензии с чрезвычайно узкой и ограниченной позитивной платформой. Отречение от конфликтных ситуаций и действительных нравственных и социальных проблем по существу лишало художника какого бы то ни было творческого импульса, а искусство — подлинной общественной действенности. Подчинение церкви практически ничего не дает западным кинематографистам, кроме облегчения прохождения цензурных запретов (как собственно церковных, так и государственных), и, в противовес утверждениям папы, не способствует, а препятствует плодотворному развитию искусства. Отсюда и большие трудности церковных организаций в осуществлении именно позитивных мер по сравнению с налаживанием цензурного контроля.

Уже в первые месяцы своего краткого понтификата (с конца 1958 — по июнь 1963 года) папа-реформатор Иоанн XXIII реорганизовал деятельность папской комиссии по кинематографии, радио и телевидению и расширил ее полномочия. Документ, посвященный реорганизации комиссии, начинается со следующего знаменательного утверждения: «Долг Доброго Пастыря всех тварей Божьих, который мы всем сердцем ощущали особенно ярко с самого начала нашего понтификата, постоянно обращает наш взор к нуждам церкви, а также побуждает нас с исключительным вниманием относиться ко всем факторам современной цивилизации, которые оказывают немалое влияние на духовную жизнь человека. Среди них надо назвать радио, телевидение и кино» [27]. При Иоанне XXIII комиссия по кинематографии, радио и телевидению становится постоянным органом Ватикана при статс-секретаре, то есть непосредственно подчиняется высшим иерархам католицизма.

Комиссии официально поручено выполнять четыре взаимосвязанные функции: исследования, информации, руководства и проведения в жизнь политики католической церкви в области средств массовой коммуникации. Иоанн XXIII подчеркнул основную задачу комиссии: «Укреплять и расширять деятельность международных католических организаций и национальных церковных служб по кино, радио и телевидению, особенно что касается моральной классификации фильмов и создания передач религиозного характера по радио и телевидению и указаний верующим, в особенности молодежи, относительно их христианского долга по отношению к зрелищам» [28]. Обращает на себя внимание сохранение традиционной расстановки: акцент ставится, с одной стороны, на создание религиозных передач, а с другой, на моральные оценки фильмов — то есть позитивные акции более связываются с радио и ТВ, в то время как негативные остаются уделом кинематографа.

Менее ортодоксальной линии придерживался с конца 50-х годов Международный католический киноцентр (ОСИК), в задачи которого входило сотрудничество не только с национальными католическими организациями, а также с протестантским органом Всемирного совета церквей — Международным евангелическим киноцентром (принятое сокращение «Интерфильм»), но и с кинематографической общественностью. Участие представителей ОСИК в

[26] Ibidem, p. 159.

[27] Цит. по: Canals S. Op. cit., p. 185—186.

[28] Ibidem, p 192.

подготовке Второго Ватиканского собора способствовало и более широкому, чем ранее, подходу к кинематографической деятельности, хотя, как мы уже упоминали, именно киноцентр выражал недовольство «недостаточной радикальностью» «Интер мирифика». Между тем общие задачи были сформулированы в этом документе весьма широко: «Необходимо продвигать и обеспечивать всеми эффективными средствами производство и прокат фильмов, которые служат праведному отдохновению духа, культуре и искусству, в первую очередь тех, которые предназначены для молодежи; это будет достигнуто главным образом путем поддержки и координации усилий и начинаний благочестивых продюсеров и прокатчиков, рекомендаций, официального одобрения критикой и присуждения специальных призов достойным фильмам, оказания моральной поддержки и налаживанием связей между кинозалами, руководимыми последовательными католиками» [29].

Казалось, новые процессы должны были бы привести к отречению от принципов, сформулированных Пием XII, и к кардинальному пересмотру политики церкви в отношении к современному кинематографу. Однако этого не произошло. Идеи «аджорнаменто» — обновления церкви, приведения церковных догматов в соответствие с реальностями современного мира, — не могли отменить и подавить исконный консерватизм религии.

Правомерное стремление реалистически мыслящих католиков к широкому сотрудничеству в области распространения культуры, в том числе и с противниками церкви, сочеталось с попыткой сохранить в неприкосновенности отжившие догмы, откуда и вопиющая непоследовательность рекомендаций ОСИК, например, следующего пассажа: «Исключить всякий патернализм, навязывающий другим наши представления. Во временном порядке, имеющем свои законы, где церковь не обязана к прямому вмешательству, уважать самостоятельность компетентных руководителей и предлагать им свои услуги. Но делать это без прислуживания, сохраняя требования истины, честности и правоты духа» [30].

Премии Международного киноцентра, присуждаемые на большинстве ведущих международных кинофестивалей, а также главный приз — результат специального голосования по итогам года отражали борьбу между устаревшими «моральными» критериями и социальной и эстетической направленностью лучших произведений мирового киноискусства.

Ярким свидетельством противоречий в рядах клерикалов стал разразившийся в 1968 году скандал, последовавший за решением жюри ОСИК на Венецианском кинофестивале удостоить своего приза фильм П. П. Пазолини «Теорема», где была предложена весьма противоречивая трактовка преображения личности. Искренний протест режиссера против подавления всего подлинно человеческого, глубокий анализ духовного кризиса в современном буржуазном обществе приобретали в этом произведении мистико-эротическую окраску. Катализатором процесса высвобождения из пут «репрессивной цивилизации» выступал прекрасный юный герой — ангел нового Благовещения, — соблазнявший поочередно всех членов добропорядочной буржуазной семьи. Такая интерпретация, отмеченная влиянием неофрейдистских идей, разумеется, ослабляла политическое звучание картины. Но полемику в католических кругах вызвало другое. Поощряя ярко выраженное мистическое начало в фильме Пазолини, жюри ОСИК вольно или невольно высказывало одобрение и другим ведущим мотивам этого сложного и многопланового произведения, будь то откровенность сексуальных эпизодов или политический протест, которые по всем традиционным предписаниям требовали строжайшего запрета. Поэтому Ватикан и дезавуировал эту премию, а фильм запретил, в то время как Международный киноцентр, оправдываясь тем, что мнения фестивального жюри «не отражают мнений всей организации», все же воздержался от отмены решения, стремясь сохранить доверие кинематографистов.

[29] Цит. по: «Revue internationale du cinema», 1969, N 135, p. 9.

[30] Ibidem, p. 11.

В 1970 году на кинофестивале в Западном Берлине приз центра был присужден в основе своей реалистическому и резко социально-критическому американскому фильму «Полуночный ковбой», сюжет которого, однако, включал практически все запретные темы: проституцию, изнасилование, гомосексуализм, наркоманию, — одним словом, показывал разложение буржуазного общества в его подлинных масштабах. Испуганные обилием звучащих с экрана нецензурных выражений, члены жюри высказали пожелание, чтобы при дубляже «не возобладал дурной вкус», то есть, по сути дела, призывали к цензурированию ими же самими премированного произведения!

Следуя духу Собора, ОСИК открыто сформулировал новые требования к работе среди кинематографистов и зрителей. Его представители неоднократно пытались установить «дружеские и равноправные» отношения с кинематографистами, в частности и с представителями социалистических стран. Анкеты центра рассылались крупнейшим кинематографистам, которые в ряде случаев участвовали в организуемых ОСИК дискуссиях. Религиозные жюри неоднократно присуждали премии фильмам социалистических стран, в том числе и советским. Это признание нравственной чистоты и высоких художественных достоинств произведений социалистического реализма по существу резко расходилось с папской анафемой в адрес фильмов, показывающих мир, «в котором не вспоминают о боге».

Такая перестройка свидетельствовала о стремлении церковных кругов расширить круг своих союзников, хотя бы в сугубо пропагандистском плане. Уж очень безрадостным был итог попыток диктата и поддержки исключительно клерикальных картин. От церкви в вопросах кино требовалась не просто кардинальная переориентация, а по существу капитуляция перед многообразием современного мира.

Примеров конфликтных ситуаций в католических киноорганизациях в последние годы можно было бы привести довольно много. Но главное состоит не в количестве примеров, а в общей ситуации, которая, с одной стороны, привела к гибкости конкретных суждений, а с другой, как это ни парадоксально, к еще большей закоснелости догматической основы культурной политики церкви.

Стремление придерживаться идеи незыблемости догматов пронизывает и картины, официально санкционированные Ватиканом, в которых легко заметить чрезвычайную осторожность в трактовке всего того, что непосредственно касается «Святого Престола».

К примеру, фильм об Иоанне XXIII «И пришел человек», поставленный известным итальянским режиссером Эрманно Ольми в середине 60-х годов, акцентировал лишь крестьянское происхождение Анджело Ронкалли (Иоанна XXIII) и замалчивал его роль как «красного папы» — родоначальника «аджорнаменто».

Реформаторская деятельность, то, чем новый папа не следовал, а противостоял своим предшественникам, роль церкви в борьбе за мир и социальную справедливость полностью остава-

«Десять заповедей» (1956), режиссер Сесиль Де Милль

лись за кадром. Поскольку догмат о непогрешимости папы оставался и остается в силе, любое открытое упоминание о прежних ошибках в глазах Ватикана граничит со святотатством, так же как и слишком подробное описание действительных сдвигов в идеологической политике католицизма, прямо связанных с деятельностью Иоанна XXIII.

Для нынешней ситуации очень характерен и другой момент, обусловленный инерцией традиционных религиозных представлений. В официальной политике христианских церквей эпоха прямых нападок на кинематограф, объявления его исчадием ада уже несколько десятилетий как отошла в прошлое. Но даже самые видные представители церкви подчас иными словами повторяют обвинения, которые выдвигались против кино в первой половине нашего века. Так, крупнейший американский протестантский проповедник Билли Грэхем в публицистической книге «Мир в огне», изданной в середине 60-х годов, писал: «Так называемый художественный реализм, который является и целью, и путеводной звездой определенных отраслей кинопромышленности в Европе и Америке, сводится к непристойности, гнили, грязи и ожившей порнографии, отравляющим нашу молодежь»[31]. Что же, это во многом верная характеристика кризисного состояния современного буржуазного кино, и с ней вполне можно было бы согласиться, если бы автор признавал за художественным реализмом в кино (не мнимым, а подлинным) другие функции и подлинные достижения, характеризующие укрепление прогрессивных, социалистических тенденций в искусстве современного мира. Но в глазах Б. Грэхема и других религиозных деятелей эти тенденции не менее, а, пожалуй, даже более тлетворны, чем откровенный аморализм буржуазной «массовой культуры». Отсюда и полемически заостренный негативизм и односторонность оценки кинематографа.

Рецидивы такого тенденциозного понимания весьма парадоксально обнаруживаются и в самом западном кино.

Наиболее яркий пример здесь — американский фильм «Изгоняющий дьявола», поставленный в 1973 году Уильямом Фридкином. Фильм этот, как и роман, положенный в его основу, свидетельствовал о новой популярности сатанинской тематики впрямую, в отличие от косвенных иносказаний традиционных фильмов ужасов связанной с теологией, с учением церкви о дьяволе и экзорцизмах — способах его изгнания. Хотя представители Ватикана и высказывали недовольство тем, что картины «демонического цикла» вытеснили с экрана «благочестивые сюжеты», первые тем не менее стали важной частью пропагандистской деятельности христианства, новой формой борьбы с инакомыслящими. В основу сюжета фильма Фридкина и романа Блэтти положено доказательство истинности религии «от противного»: зритель постепенно убеждается в бессилии науки помочь 12-летней девочке, поведение которой вроде бы свидетельствует о тяжелом нервном заболевании. Тогда-то и выясняется, что на самом деле в нее вселился дьявол и спасти ее может только экзорцизм. Религиозная подоплека такой истории более чем очевидна. Но есть в ней и другая любопытная деталь — дьявол не случайно выбирает своей жертвой именно дочь разведенной киноактрисы — аморализм кинематографической среды является для него, с точки зрения авторов, естественной и благоприятной средой обитания. Вот вам и возрождение идеи кино как «черной мессы», способствующей распространению царства сатаны на земле

Консерватизм официальной позиции церкви сказывается и в дискуссиях, которые проводились и проводятся под эгидой Международного киноцентра. Так, в своем выступлении на открытии коллоквиума на тему «Человек в современном киноискусстве», проведенного в 1981 году в рамках Венецианского фестиваля, патриарх Венеции кардинал Марко Че программно декларировал приверженность принципам, сформулированным в «Миранда прорсус».

В этом плане показателен и такой, казалось бы, сугубо частный пример. 9 августа 1981 года в официальном органе Ватикана — газете «Оссерваторе романо» — была напечатана

[31] Graham B. World aflame. Kingswood, 1966, p. 33.

статья, посвященная столетию со дня рождения американского режиссера Сесиля Блаунта Де Милля — знаменитого постановщика «боевиков» на библейские сюжеты. Эта публикация была весьма необычна. Ведь картины Де Милля, пользовавшиеся широким успехом в капиталистическом мире, в прошлом неоднократно вызывали неодобрение официальных церковных организаций. Он был первым режиссером на Западе, еще в 20-е годы взявшим за правило в обязательном порядке включать в свои ленты сцену в ванне — обнаженное тело не без оснований казалось ему верным залогом коммерческого успеха. Что до библейских сюжетов, то здесь главным критерием выбора того или иного эпизода «священного писания» было наличие оргий, которым можно было отдать львиную долю экранного времени, оправдываясь благочестивостью замысла.

Автор статьи в ватиканской газете не игнорирует эти общеизвестные истины. Но — утверждает он — главная черта характера Де Милля была заключена не в хрестоматийной формуле успеха «кровь плюс секс, плюс библия», а в его верности, как супружеской, так и религиозной, верности традиционным «ценностям» христианства, пропаганде которых служили его картины. Какова же общая платформа церкви и автора «Царя царей» и двух версий «Десяти заповедей» (1923 и 1956 годов)? Недвусмысленный ответ на этот вопрос дает сам Де Милль. «После второй мировой войны со всех концов света ко мне обращались с просьбой еще раз поставить «Десять заповедей», — писал он в своих мемуарах. — Я убежден, что мир нуждается в обращении к Закону божьему. Очевидно, что ужасный опыт тоталитаризма — фашизма или коммунизма — привел многих мыслящих людей к выводу о том, что Закон божий является основой свободы человека». Завершая свою поминальную статью этой демагогической цитатой, ставящей знак равенства между полярными социально-политическими течениями, оплотом реакции и путем прогресса, «Оссерваторе романо» открыто признает, что церковь (конечно, не только католическую) и буржуазный кинематограф сближает общность идейно-политических позиций, и в первую очередь антикоммунизм. Во имя этого сближения клерикалы вынуждены были постепенно отказаться от категорического неприятия нового искусства, под знаком которого прошло не одно десятилетие истории кино.

Однако идея вечности религиозных истин и преемственности политики католицизма необходимо приводит к тому, что раз высказанные положения не могут быть просто отменены и заменены новыми, более соответствующими духу времени. В нынешний, в какой-то мере переходный для церкви период радикальные обновленческие суждения наталкиваются на стабильность клерикальной традиции. В интересующей нас области кино изменяется преимущественно расстановка акцентов. Если Пий XII и в меньшей мере Иоанн XXIII лично подписывали программные документы, касающиеся кинематографа, выступали по вопросам киноискусства и давали частные рекомендации, то их преемники предпочитали общие заявления, подтверждающие исходные принципы подхода церкви к кино, сформулированные в «Миранда прорсус» (1957) и «Интер мирифика» (1962), и сознательно воздерживались от конкретных суждений. И в годы понтификата Павла VI (1963—1978), и ныне при Иоанне-Павле II в официальных документах Ватикана по вопросам культуры, в частности, в пастырской инструкции «Коммунио эт прогрессио» (1971), посвященной средствам массовой информации и пропаганды, не содержалось принципиально новых положений. Обновленческие идеи в области кино были объектами острых дискуссий в католической печати, обсуждались художниками, киноведами религиозной ориентации, но не получали высочайшего признания. Миссия прямого вмешательства перепоручалась католикам-специалистам, способным более гибко лавировать в превратностях кинопроцесса. Эта практическая деятельность, которая, как мы уже отмечали, зачастую приводила к весьма острым конфликтам с Ватиканом, также нуждалась в теоретическом обосновании. Таким обоснованием была призвана стать теологическая теория кино, требующая особого рассмотрения.

Синерама

Великобритания

Печать страны уделяет большое внимание фильму «Госпиталь «Британия», поставленному английским режиссером Линдсеем Андерсоном, чье творчество известно советским зрителям по фильмам «Такова спортивная жизнь» и «О, счастливчик!». Если из списка картин, поставленных Андерсоном, исключить экранизацию пьесы Дэвида Стори «В день торжества», то последние три работы режиссера: «Если...», «О, счастливчик!» и «Госпиталь «Британия», по мнению английских кинокритиков, образуют своеобразный триптих, каждая новая часть которого представляет собой эволюционирующий в философском и художественном отношении сатирический взгляд на современную английскую действительность.

В фильме «Госпиталь «Британия» Андерсон остался верен найденному в «Если...» жанру социальной притчи, позволяющей режиссеру разомкнуть реальное кинематографическое пространство до необходимых замыслу условных объемов. Так, в «Если...» своеобразной моделью мироздания являлся юношеский колледж, в картине «О, счастливчик!» притчеобразность повествования достигалась за счет использования традиционного для английской литературы сюжета «странствий по свету», в фильме же «Госпиталь...» условность выбранного Андерсоном кинематографического пространства еще более подчеркнута местом действия картины — больницей со столь двусмысленным названием.

В центре фильма — события, происходящие в ответственный для персонала день: 500-й годовщины больницы, на празднование которой должен прибыть член королевской семьи. Ожидаемому высокому гостю предстоит торжественно открыть созданное по последнему слову науки ультрасовременное хирургическое отделение больницы. Руководит отделением профессор Миллар, чья гордость — выращенный искусственным путем мутант, — этот «переворот в биологии» и должен стать «гвоздем» предстоящего торжества. Однако церемония открытия все время находится под угрозой срыва из-за накаленной атмосферы политического скандала, царящей вокруг госпиталя. В здание вот-вот ворвутся демонстранты, окружившие клинику, с требованием изгнать из нее богатых пациентов, которые содержатся в привилегированных условиях, занимают самые роскошные палаты...

Фильм Андерсона, по мнению рецензентов английского журнала «Мансли филм буллетин», несомненно представляет собой произведение, оригинальное по форме. Многочисленны его художественные находки. Однако непоследовательность авторской позиции снижает его достоинства. Сатирические стрелы, направленные на английскую действительность, красноречивой метафорой которой является образ больницы, благодаря неистощимой изобретательности режиссера, его поразительному умению совмещать в единой структуре и приближенные к репортажной манере и откровенно условные художественные приемы, всегда достигают цели. Однако в стремлении к обличению Андерсон иногда, как считает критика, уподобляется высмеянным им же анархиствующим одиночкам, которые жаждут тотального и самоцельного разрушения всего окружающего любыми средствами. Антипатию Андерсона вызывают равно как и правящие круги британского правительства, перед которыми лебезит профессор Миллар, так и демонстранты. Таким образом, отмечают рецензенты, расплывчатость гражданской позиции во многом снижает обличительный пафос картины.

П. Светов

Вьетнам

Как сообщает газета «Нян Зан», на Студии художественных фильмов в Ханое завершена работа над картиной «Прощание летом» (сценарий Хоанг Тить Ти, режиссер Нгуен Нгок Чунг) — о социальных переменах, происходящих сегодня во вьетнамской деревне. Закончены также съемки двухсерийной цветной ленты «Возвращение в Шамшао» (сценарий Кам Ки и Суан Тяна, режиссер Суан Тян) о героях-пограничниках, фильмов «Земля не покинута» (сценарий Зыонг Тху Хыонга, режиссер Нгуен Кхак Лой) — о создании в республике новых экономических районов, и «Холодный лес» (сценарий Нгуен Динь Тиня, режиссер Чан Фыонг), посвященного памятным событиям недавнего прошлого — борьбе вьетнамских патриотов против американских оккупантов.

Двухсерийный цветной художественный фильм «Край песков и ветров» (режиссер Хюи Тхань), созданный на Объединенной киностудии города Хошимина, рассказывает о поколении людей, которые прошли через тяжелые годы войны и сейчас строят новую жизнь. Критика отмечала поэтичность этой картины, участвовавшей в Международном кинофестивале в Канне.

Плодотворная работа ведется и на Киностудии Народной Армии. Как ее значительное достижение расцениваются документальные ленты «Бойцы Вьетнамской Народной Армии выполняют свой интернациональный долг в Кампучии», «От Пойпета до Пномпеня»,

«Шамахи — единство». Мужественным бойцам пограничных застав посвящена картина «На дальних рубежах»; о буднях вьетнамской армии рассказывается в ленте «Орудия вступают в новый бой». Режиссер Ле Лам поставил фильм «Историческое противоборство», в котором запечатлена борьба вьетнамского народа с колонизаторами и американскими оккупатами.

Среди последних документальных работ армейских кинематографистов — ленты «История не повторяется?» (режиссер Нгуен Зюи Хинь), отличающаяся, по отзывам печати, особой публицистической остротой, и «Учения» (режиссер Фам Лень) — о подготовке молодых воинов.

На студии снимаются и художественные ленты. После выхода на экраны картины «Луна на опушке леса» режиссер Ле Тхи ставит новый фильм — «Море зовет» по одноименному роману писателя Хо Фыонга.

А. Соколов

Куба

Томас Гутьерес Алеа, один из известных кубинских режиссеров, отметил двадцатипятилетие своей работы в кино. Творчеству Алеа, как пишет автор статьи в гаванском журнале «Боэмия», всегда сопутствовал зрительский успех. «Наша земля», «Рассказы о революции», «Двенадцать стульев», «Смерть бюрократа», «Воспоминание об отсталости», «Последний ужин», «Выжившие» — вот самые известные из его фильмов, получившие признание не только на Кубе — они удостоены высоких наград на международных кинофорумах в Москве, Карловых Варах, Локарно, Оберхаузене.

Парижская «Монд», рецензируя картину Алеа «Воспоминание об отсталости», следующим образом отзывалась о его творчестве: «Достоверность, пожалуй, большая, чем у знаменитого Антониони, стиль, исполненный истинной пластической утонченности, повествовательная манера, отличающаяся полной независимостью, — все это присуще кубинскому режиссеру, который затрагивает важнейшие проблемы современности. На примере своей страны он исследует явления поистине международного масштаба.

В своем «Воспоминании об отсталости» Алеа показал обреченность тех, кто осмелился противопоставить себя своему народу. И, естественно, эти люди оказались за бортом истории».

Для меня, говорит Алеа, значение кинематографа как инструмента идеологической борьбы определяется в значительной мере духовной ценностью того или иного конкретного кинопроизведения. Гражданская социальная ответственность художника находит свое отражение в глубине анализа самых насущных социальных проблем. Мало говорить, что кино — это идеологическое оружие, нужно в работе над картиной иметь ясную цель и быть последовательным в ее реализации... Эта мысль режиссера в определенной мере является выражением его кредо, кредо кинематографиста, считающегося мастером в самом высоком значении этого слова.

...В батистовской Кубе кино влачило самое жалкое существование и делалось исключительно руками энтузиастов-одиночек. Среди них был и Томас Гутьерес Алеа, один из создателей первой кубинской ленты «Эль-Мегано» (1957) — предтечи революционного кинематографа Кубы. Работа над этой картиной была исключительно важна для меня, говорит Алеа. В сорокаминутной ленте мы попытались рассказать зрителям о важных социальных проблемах Кубы тех лет: в частности показать, кто повинен в нищете и бесправии трудящихся. Мы говорили о жизни шахтеров, об эксплуатации, какой они подвергаются, о зреющем недовольстве и о неизбежности бунта. Власти сразу почуяли, против кого направлена эта лента. Фильм был изъят агентами тайной полиции и, казалось, исчез бесследно.

Лишь после революции он был случайно обнаружен в архивах бюро по подавлению коммунистической деятельности и был рекомендован революционным правительством для проката.

Лишь с приходом народной власти, продолжает режиссер, мы наконец получили возможность реализовать то, к чему готовились столько лет. Было необходимо отразить все новое, что принесла кубинцам революция. Средствами кино мы должны были передать суть революционных преобразований. Мы работали с большим энтузиазмом, и спустя всего несколько лет можно было уже говорить о рождении кубинского кинематографа, которым мы вправе гордиться...

Революция стала могучим импульсом для всей последующей творческой деятельности кинематографиста. В 1959 году Алеа завершил работу над лентой «Наша земля» — первым своим фильмом послереволюционного периода...

Нельзя забывать, говорит режиссер, что всего в ста милях от кубинских берегов находятся США, которые ведут злобную кампанию клеветы против нашей страны. Все это требует от нас острого социального чутья и накладывает на работников идеологического фронта, каковыми мы, кинематографисты, являемся, огромную ответственность... Я готовлюсь сейчас к съемкам фильма, действие которого происходит в порту Гаваны. В центре картины столкновение кубинских рабочих с представителями отживающей буржуазии, конфликт революционного сознания и чуждой идеологии. В фильме рассказывается о формировании нового, социалистического отношения к труду. Предполагается использовать хронику — таким образом мы хотим придать картине большую достоверность.

В. Моисеев

Лаос

В республике уделяется большое внимание развитию кинематографа. Растет число документальных лент, рассказывающих об истории страны, о борьбе лаосского народа за свободу, о мирном труде в наши дни. В стране открываются новые кинотеатры; в самые отдаленные уголки республики направляются кинопередвижки, которых сейчас насчитывается более ста.

На недавно созданной киностудии во Вьентьяне ведутся съемки первого в истории Лаоса художественного фильма «Залпы орудий в Долине Кувшинов», посвященного борьбе лаосского народа за свою свободу и независимость. Картина, которая снимается по роману известного писателя Сувантхона «Второй батальон», повествует о драматических событиях, происходивших в одном из самых живописных районов Лаоса. Именно там, в Долине Кувшинов, лаосские патриоты вели упорные бои с войсками марионеточного королевского режима... Постановщик картины, которая создается при участии кинематографистов социалистического Вьетнама, — молодой режиссер Сомчит. Главные роли в фильме исполняют непрофессиональные актеры.

В становлении молодого лаосского кинематографа большую роль играет содействие Советского Союза. Ежегодно в страну поступает более пятидесяти художественных и документальных советских фильмов, частично уже озвученных на лаосском языке, в дар республике передано пятьдесят пять кинопередвижек. Предполагается, что советские специалисты окажут помощь в монтаже аппаратуры в ряде крупнейших кинотеатров страны.

В этом году в Лаосе пройдут Недели советского кино, посвященные 65-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции и 60-летию образования СССР.

А. Алексеев

Мали

Известный малийский режиссер Сулейман Сиссе закончил свой третий полнометражный фильм «Ветер».

Творчество 42-летнего режиссера известно не только в Африке, но и за пределами континента: его ленты с успехом демонстрировались на Ташкентском и Каннском кинофестивалях. Закончив в 1969 году в Москве Всесоюзный государственный институт кинематографии, Сиссе, как отмечала малийская печать, вошел в национальный кинематограф уже сложившимся художником, тяготеющим в своем творчестве к социальной проблематике. Его первая художественная лента «Труд» посвящена появлению на политической арене Африки новой созидательной силы — рабочего класса. Герою фильма — вчерашнему крестьянину, пришедшему в город на заработки, открываются страшные картины нищеты, бесправия, социального неравенства. Вместе с другими обездоленными рабочими ткацкой фабрики он начинает борьбу за свои права, за попранное человеческое достоинство. Оптимизмом, верой в будущее, отмечала критика, проникнуты лучшие кадры этой ленты...

Следующая картина режиссера — «Девушки» — рассказывала об эмансипации женщин в Африке. Тема, вполне традиционная для кинематографа континента. Однако особая точность в разработке жизненного материала выдвинула эту работу Сиссе, по мнению критики, в ряд лучших фильмов на эту тему.

И успехи, и трудности творчества Сулеймана Сиссе сопряжены с развитием малийской кинематографии. Она возникла в 1962 году, когда было создано Национальное управление кино, ставившее своей целью производство фильмов, но на деле лишь контролировавшее работу кинотеатров и занимавшееся выпуском кинохроники. В 1967 году производство фильмов было передано в Управление информации Мали (СИНФОМА), которое финансировало в 1970 году выпуск короткометражной ленты режиссера Куйате «Возвращение Тьемана», а через два года фильм Сиссе «Пять дней одной жизни». Успех этих лент, казалось бы, должен был стать стимулом для дальнейшего развития национального кино, но этого не произошло. По-прежнему на пути режиссеров стояли почти неразрешимые финансовые трудности и полная техническая невооруженность кинопроизводства.

Прошло пять лет, прежде чем Сиссе смог приступить к съемкам еще одной короткометражной картины — «На том берегу». Выпавший на ее долю большой зрительский успех повлиял на решение создать в стране Управление по кинематографии, которому было поручено производство художественных фильмов. Тогда же возник вопрос о национальных кинокадрах: из 130 кандидатов было отобрано 16 человек — режиссеров и операторов, которым была предоставлена возможность учиться за границей — в СССР, ГДР, Франции, Югославии. Все эти меры привели к подъему национальной кинематографии, ознаменовавшей свой новый этап развития такими фильмами, как «Заключенный» Сега Кулибали, «Конец» Калифа Дьента (также выпускника ВГИКа), «Мы все виноваты» Исса Троаре. В этих картинах исследуются важные проблемы не только малийской действительности, но и всей Африки в целом, процессы тех политических, социальных, нравственных преобразований, которые формируют передовое сознание народа.

В том же русле — фильм Сулеймана Сиссе «Ветер». На фоне социального конфликта поколений режиссер с большим мастерством и тонким лиризмом повествует о любви двух студентов — сына небогатых родителей и дочери военного губернатора, представляющего верхушку компрадорской буржуазии. Главные роли прекрасно исполнили молодые актеры Фуссейни Сиссоко и Гундо Гиссе.

В своей картине Сиссе подчеркивает неизбежность изменений не только в социальной структуре общества, но и в психологии людей под влиянием того глобального преобразовательного процесса, который охватывает сегодня разные стороны жизни в странах африканского континента.

Е. Кулик

Пуэрто-Рико

В маленьком островном государстве Пуэрто-Рико официально кинематографа не существует. Но благодаря инициативе пуэрториканской творческой интеллигенции там время от времени появляются любительские фильмы, значение которых выходит далеко за рамки «сине афисьонадо» — так правая латиноамериканская печать называет, с некоторым уничижительным оттенком, ленты режиссеров-непрофессионалов.

Автор первой пуэрториканской игровой картины «Рыбак рыбака...» Хакобо Моралес, радиожурналист, телерепортер, драматург. Его пьесы — «Большое спасибо за цветы», «Пять черно-белых снов», «Колокол в тучах», «Та, другая, эта и еще одна» хорошо известны и любимы зрителями.

«Рыбак рыбака...» состоит из пяти новелл, объединенных, как отмечают рецензенты, одной общей темой — темой упадка, происходящего в среде национальной буржуазии, постоянно испытывающей на себе разлагающее влияние неоколониалистской идеологии империализма.

События всех новелл происходят в узком кругу внешне респектабельных пуэрториканских нуворишей, альфой и омегой существования которых является двойная мораль во всех ее проявлениях: притворство, обман, шантаж, вымогательство, лицемерие. Для близких эти люди — пример добропорядочности, по сути же они прожженные дельцы без чести и совести. Персонаж «Кругленького дельца» — первой новеллы фильма — процветающий адвокат, почитаемый домашними, ценимый «сильными мира сего». Ничто, кажется, не может поколебать его «профессионального кодекса чести»: он ведет свои дела вполне «честно, его совесть чиста». Но это только внешне. Едва представляется возможность, он пускается во все тяжкие, чтобы получить причитающийся ему куш: не моргнув глазом, он — в крупной сделке по продаже церковных земель — надувает архиепископа. А потом как ни в чем не бывало — несколько дней спустя — отправляется к преподобному отцу, чтобы... просить у него отпущения грехов. При этом он ухитряется добиться молчания священника. Гротесково решена разоблачительная финальная сцена: удачливый адвокат поднимается по лестнице, а над его головой сияет нимб...

Фильм «Рыбак рыбака...», отмечает в своей рецензии известный кубинский кинокритик Карлос Галиано, говорит о появлении в Латинской Америке еще одного талантливого режиссера, который, бросая вызов коммерческому кинематографу, ведет свой творческий поиск в кругу идейных и нравственных проблем, характеризующих «новое латиноамериканское кино».

В. Привалов

Чехословакия

На «Баррандове» закончена работа над двумя новыми кинокомедиями. Одну из них, картину «Любовь со второго взгляда», поставил известный режиссер Ладислав Рихман по сценарию Иржи Юста. В основе сюжета — история двух молодых людей, чьи отношения омрачает бестактное вмешательство родителей. Дело в том, что героиня ленты, встретив понравившегося ей симпатичного парня, абсолютно не задумывается над тем, насколько «престижен» ее выбор. Однако она знает, что ее жених, штукатур по профессии, никогда не будет принят в ее семье, поскольку мать и отец, люди, не чуждые мещанских предрассудков, непременно хотят найти своей дочери-студентке «достойную пару». Поэтому молодой человек вынужден выдавать себя за студента-медика... Но выбранную роль он играет недолго: обман раскрывается, и тогда главные герои фильма оказываются перед необходимостью решать свою судьбу самостоятельно, вопреки весьма настойчивым «советам», которыми их осаждают взрослые, действуя, как им кажется, из самых лучших соображений.

Рецензент журнала «Чехословацкое кино» отмечает, что «Любовь со второго взгляда» избегает прямолинейных нравоучений, хотя создателям картины более симпатичны юные влюбленные, которым искренность чувств заменяет отсутствие жизненного опыта, не гарантируя, правда, и от ошибок. В то же время в фильме нет безоговорочного осуждения родителей молодой пары, как нет в нем и окончательного ответа на возникающие этические вопросы, поиск которого оставляется зрителю.

В творчестве режиссера Рихмана заметное место принадлежит жанру мюзикла; советские зрители знакомы с одной из самых удачных его музыкальных лент, с картиной «Старики на уборке хмеля». В фильме «Любовь со второго взгляда», который, строго говоря, не является мюзиклом, тоже звучит несколько запоминающихся песен и куплетов-эпиграмм, комментирующих происходящее на экране в стиле зонгов Брехта.

Режиссером другой новой комедии «До свидания, Медео!» является опытный комедиограф Зденек Подскальский (автор сценария Виктор Дусил), чьи работы не раз были отмечены наградами на международных киносмотрах. Подскальский успешно выступает и на телевидении, где поставил ряд му-

зыкальных ревю. Много песен и танцев, включая танцы на льду, будет и в его новой картине, созданной в творческом содружестве с кинематографистами студии «Казахфильм». Одну из центральных ролей в фильме исполнила популярная эстрадная певица из Советского Союза Роза Рымбаева; ее партнером выступает чешский актер Олдржих Кайзер.

И. Обутин

Швейцария

В последние годы фильмы швейцарских режиссеров все чаще привлекают внимание международной прессы. Не стала исключением и картина «Лодка полна» режиссера Маркуса Имхоофа. В ней рассказывается о горькой судьбе беженцев из фашистской Германии, которые пытались найти спасение от гитлеризма в нейтральной Швейцарии, но безжалостно высылались на родину, где сразу попадали в руки гестапо.

«Однажды я прочел в газете заметку о том, как бесчеловечно порой относились швейцарские власти к людям, пытавшимся спастись от фашизма,— рассказывает Маркус Имхооф.— Я начал работать в архивах, стал собирать свидетельства очевидцев событий тех страшных лет. Выяснилось, что 10 тысяч беженцев были высланы в Германию. Многие из них погибли в концентрационных лагерях, и главная причина в том, что им было отказано в помощи».

В Швейцарии фильм «Лодка полна» был принят неоднозначно. В обширной почте Имхоофа попадались порой и угрожающие письма. Режиссер приводит в интервью такой факт: образовательный комитет Берна решил было рекомендовать картину для показа в школах на уроках истории, но потом отменил решение, опасаясь, что фильм может разрушить старательно культивируемый миф о «традиционном нейтралитете» Швейцарии.

Однако в других странах фильм «Лодка полна» получил высокую оценку. «Печально, что успех, выпавший на долю фильма за границей, оказался большим, чем в самой Швейцарии»,— отмечает режиссер...

Г. Краснова

Югославия

«Запах айвы» — так называется картина о первых днях второй мировой войны в Сараеве, «городе четырех религий», жители которого, от века разобщенные, враждующие друг с другом, оказавшись перед лицом общего врага, забывают о предрассудках, взаимных антипатиях и объединяются в движении сопротивления фашизму.

Действие фильма (авторы сценария Зуко Джумхур и Мирза Идризович — он же постановщик картины) на первый взгляд достаточно локально ограничено интерьерами старинной усадьбы, в которой живет многолюдная мусульманская семья во главе с предводителем клана Хамдибегом. В центре сюжета — столкновение между его старшим сыном Мустафой, ставшим пособником гитлеровцев, стремящимся обогатиться за счет конфискованного имущества боснийских евреев, и младшими членами рода, Ибрахимом и Азрой, выбирающими путь борьбы с фашизмом. Они помогают подпольщикам, скрывают, спасая от депортации, дочь соседа-еврея Луну. «Меня интересует поведение человека во время войны, — отмечает режиссер, — в ситуации, которая вынуждает сделать единственный выбор... Почему я решил назвать картину «Запах айвы»? Для меня этот запах ассоциируется с атмосферой отчего дома, которая была немыслима без вяленой айвы, заполонившей все углы, чердаки, подвалы... А когда пришла война, исчезла идиллическая семейная атмосфера, исчез вместе с ней и запах айвы... Я попытался рассказать в этом фильме о судьбе людей моего города, в котором я родился и живу, их обычаях, привычках. И хотя история эта вымышлена, мне кажется, что я знал их всех. Ибо таких столкновений между людьми, стремившимися помогать другим, и теми, кому были чужды гуманизм и чувство солидарности, было немало в годы моего детства...»

Молодой режиссер Слободан Шиян (его первая картина «Кто там поет», собравшая множество премий на фестивалях в Пуле, Вене, Монреале, Мангейме и Роттердаме, а сейчас идущая на наших экранах) закончил новую комедию «Марафонцы совершают круг почета», которая, несмотря на название, никакого отношения к спорту не имеет. В центре картины — многочисленное белградское семейство Топаловичей, все его пять поколений — от прадедушки, которому только-только исполнилось сто двадцать лет, до самого младшего, которому двадцать пять. И все представители этого рода вот уже целое столетие с лишним работают могильщиками на городском кладбище. Может быть, так продолжалось бы и поныне (действие фильма охватывает значительный промежуток времени между двумя мировыми войнами), если бы самый младший из Топаловичей не взбунтовался, не решил бы заняться делом более «оптимистичным», что, естественно, вызвало в семье конфликт поколений, распространяющийся все шире и шире, захватывающий все новых и новых персонажей, пока дом Топаловичей не превратится в арену борьбы всех против всех и каждого против каждого...

В фильме снимались Данило Стойкович, Павле Вуисич, Богдан Диклич, Мича Томич, Мия Алексич, Елисавета Саблич, Зоран Радмилович, Боро Тодорович и Мелита Бихальи.

Н. Басманов

Вадим Трунин

Жаркое лето в Кабуле

Была ночь. Холодная весенняя ночь. Окно у нас было раскрыто, и ветер трепал белую штору.

Мы женаты уже пятнадцать лет, и за все эти годы мне ни разу не наскучило смотреть в ее лицо.

Неожиданно она заплакала. Уткнулась мне в плечо и плакала, как обиженный ребенок. И я не пытался ее утешать, просто молча гладил ее волосы.

Она затихла. Я обернулся и выключил будильник, который был поставлен на половину пятого, но так и не успел позвонить.

Завтракали мы на кухне. Вернее, ел я один, а она стояла у окна, сложив руки на груди, и смотрела на меня. В окне позади нее ветер мотал на столбе фонарь, осыпая его дождем.

Я сказал:

— Сядь, поешь.

Она покачала головой и отвернулась к окну.

В детской я не стал включать свет, того фонаря за окном хватало, чтобы разглядеть безмятежные лица детей.

Дочка открыла глаза, протянула руки, сонная, теплая, обхватила за шею и спросила:

— Ты скоро вернешься, па?

— Скоро.

— Ну, пока... Привези мне джинсы. — И она откинулась на подушку, тотчас же закрыв глаза.

Сын поднялся в кровати — так он был со мной вровень, насупленно смотрел на меня, сердито спрашивая:

— Ты же обещал взять меня с собой? Ты же обещал?

— В следующий раз, — сказал я ему.

Он не поверил, молчал, надув губы, готовый вот-вот разреветься.

— Послушай, малыш, — сказал я ему, — ты же знаешь, если б можно было, я бы взял тебя.

Он кивнул, обнял ручонками и не отпускал.

В ночной тишине мы все услышали шум подъезжавшей автомашины.

Я обернулся и встретил глаза жены, такие неожиданно испуганные и беззащитные, как будто она до сих пор не верила, что я уезжаю. Сын все еще не отпускал меня, и, подхватив его на руки, я подошел к окну. Внизу на мокром асфальте стоял красный «Жигуленок».

Из моего кабинета в прихожую вышла теща, придерживая у горла халатик.

Я сказал:

— Ну что ж, присядем на дорожку?

Мы сели в кресла напротив неработающего и потому казавшегося слепым и немым телевизора и помолчали несколько секунд. Жена попыталась улыбнуться, когда я посмотрел на нее. Потом я встал, передал теще сына, задремавшего у меня на руках. Она успела меня неловко чмокнуть в щеку сухими губами и сказать:

— Ты возвращайся поскорей, не забывай, что у тебя тут...

Жена торопливо надела плащ, словно боялась, что ее не возьмут.

— Мама, ложись, не дожидайся меня. Если задержусь, позвоню. Не волнуйся, все может быть, вон какая погода...

Я сказал:

— До свидания, Варвара Антоновна.

— Храни тебя бог, — вздохнула она и перекрестила трижды мелким крестом.

Я подхватил чемоданчик и пошел следом за женой.

Из машины навстречу нам вылез мой друг, старый надежный друг. Взяв у меня чемодан, он буркнул:

— Привет, старик. Доброе утро, Таня... — Бросил чемодан в багажник, захлопнул и взглянул вверх на окно. Там стояла теща с сыном моим на руках.

Я сказал:

— Поехали, Егор.

Москва. Непривычно пустынная в этот ранний час, умытая весенним дождем. Переулками мы выехали на улицу Горького и пошли под зеленую волну мимо Белорусского на Ленинградский проспект. Жена молчала, прижавшись ко мне. Молчал и Егор, изредка поглядывая на нас в зеркальце над стеклом.

В новом здании международного Шереметьевского аэропорта было немноголюдно и как-то даже торжественно тихо. На большом табло вылета самолетов мигали красные огоньки, извещая о том, что регистрация на Кабул уже началась.

У барьера Егор поставил на пол мой чемодан.

— Ну вот, здесь давай попрощаемся.

Я сказал:

— Спасибо, что не проспал.

— Ладно...

Мы обнялись.

— Ты вот что там, — сказал Егор, — не лезь на рожон. Ну, вот... Таня, я тебя в машине подожду. — Повернулся и пошел, сутуля плечи.

Жена посмотрела на табло и сказала:

— Все-таки летит...

— Да. Мне, наверное, надо идти...

— Подожди. Три минутки еще подожди.

Мы молча стояли, глядя друг другу в глаза. Потом я обнял ее, крепко поцеловал и сказал:

— А теперь повернись и иди. Я буду смотреть тебе вслед, как будто ты улетаешь, а я остаюсь...

Она молча, но упрямо покачала головой: нет.

— Ну что ж... — Я вздохнул и чуть коснулся ладонью ее волос. — Пока.

Подхватил чемоданчик и ушел за барьер.

Пока таможенник изучал на рентгеновском телевизоре содержимое моего чемодана, я смотрел на Таню, недвижно стоявшую на том же месте, с которого я ушел...

Строчки на большом черном табло вдруг осыпались, словно их сдуло ветром. Сверху появились новые, извещавшие о скором вылете самолетов на Амстердам и Гавану, но и короткое слово КАБУЛ прорвалось вновь и попрежнему перед ним мигали тревожно красные огоньки.

Самолет пробил облака, развернулся навстречу солнцу, и еще до того, как погасла надпись, запрещавшая курить и отстегивать привязные ремни, улыбчивая стюардесса угостила пассажиров водой.

Я оглядел соседей. Слева от меня сидела молодая русоволосая женщина, а дальше у окошечка — ее ребенок, мальчик лет шести. Вытянув тонкую шейку, он жадно смотрел в окно.

— Ванечка, — сказала женщина, — попей водички.

Он отмахнулся. Женщина повернулась ко мне и улыбнулась чуть виновато:

— Первый раз самолетом, все интересно...

— К мужу летите? — спросил я ее.

— Да, к мужу.

— Он там работает?

— Да.

— Понятно.

Она опять улыбнулась:

— Конечно, немного боязно... С ребенком еще... Нас отговаривали... Но он зовет. Одному ему там без нас плохо, наверное... Вот мы и решили... А вы бывали раньше в Афганистане?

— Нет, тоже в первый раз. В командировку.

— А, — сказала она несколько разочарованно. — Ну, что ж...

Она занялась ребенком, а я откинулся в кресле и закрыл глаза.

Сквозь рев турбин прорезался голос жены:

— Алик! Ты что, не слышишь? Открой, у меня руки в селедке.

Таня вышла из кухни, держа руки, как заправский хирург перед операцией.

— Извини, не слышал. — Я стал вылезать из-за стола, за которым сидел с друзьями, пришедшими меня провожать.

Егор поднялся быстро:

— Сиди, старик, я открою.

— Не надо, я сам, — остановил я его.

Его жена, похожая на чернобурую лисичку, повернула носик в сторону двери:

— Интересно, кто это с таким опозданием?

— Егор, готовь штрафную, — приказал генерал. Он был симпатичным, моложавым, с ямочками на круглых щеках, когда улыбался, с блестящими погонами на плечах и разноцветными колодками орденских планок на груди — в общем, генерал с головы до ног. Сидевшая рядом с ним его жена — хорошенькая блондиночка, несколько, казалось, стеснявшаяся генеральского великолепия своего супруга, поднялась, когда я пролезал мимо нее, и неожиданно звонко чмокнула меня в щеку.

— Не могла отказать себе в удовольствии, — сказала она.

— Двести восемьдесят шестое предупреждение, — сказал генерал.

— Катька! — крикнул я дочке, пританцовывающей — не знаю как иначе назвать ее телодвижения — около магнитофона. — Ну, глухая ты, что ли? Сделай потише, пожалуйста.

И, уже выходя в коридор, слышал, как генерал меня поддержал:

— Катька, ты должна понять, что ты не пуп земли, Катька...

Я открыл, и в дверях возник длинный малый, выше меня, наверное, на целую голову, большую кудлатую голову, насаженную на тонкую шею. В незнакомых нагловатых глазках было холодное любопытство и непоколебимое сознание собственного превосходства. Я сразу понял, что это явление имеет отношение не ко мне, а к Катьке, и с большим трудом сдержал нахлынувшее желание немедленно выставить его обратно за дверь. Его нагловатые глазки и тонкая беззащитная шейка вызывали раздражение и жалость одновременно.

— Простите, — вежливо сказал молодой человек. — Катя Платонова здесь живет? Я не ошибся?

— Нет, — сказал я, — ты не ошибся. — Добавил про себя: к сожалению. — Входи.

Он топтался, шаря по полу прихожей глазами.

— Давай, проходи, проходи, — сказал я. — Тапочек у нас не водится. Если увидишь ковер, можешь топтать...

Он снисходительно улыбнулся и спросил:

— А вы, наверное, Катин папа?

— Ты и на этот раз не ошибся, — «черт бы тебя побрал» добавил я мысленно. — Проходи, проходи. Катька!

Катерина лениво вышла в коридор и остановилась, прислонившись к стенке плечом.

— Здрасьте.

— Привет, — сказал молодой человек.

Они молчали, и я тоже не знал, что сказать, и потому сказал:

— Ну, ладно, приглашай гостя к столу, что ли...

— Пусть идет, если хочет, — повела плечиком Катька.

— Спасибо, не хочу, — сказал молодой человек.

И тогда я сказал:

— А ну вас к черту, ребята, разбирайтесь сами, — и пошел на свое место.

Следом за мной вошли молодой человек и Катька, и моя дочь небрежно сказала:

— Его зовут Саша Трескин. Нашу школу кончил в прошлом году, а теперь в МГУ на первом курсе.

— Очень приятно, — сказал в ответ генерал. Переглянувшись с Егором, он взял фужер со штрафной смесью, поднял его и произнес: — Олег Сергеевич, мы тут немножко выпили в твое отсутствие за твое здоровье, а теперь я хочу произнести официальный тост. Понимаешь, Катерина, без твоего отца не только тебя, но, как это ни покажется странным, и меня, и еще сотен людей на свете сейчас бы не было. Вот такой интересный факт в науке. Знаете, молодой человек, в каком состоянии меня однажды привезли и положили на стол перед моим уважаемым другом Олегом Сергеевичем? А?

— Нет, — вынужден был ответить Саша.

— Вот то-то. Как он умудрился собрать

меня снова, до сих пор никто не может понять. А вот собрал, и некоторые говорят, — он посмотрел на жену, — что получилось не хуже прежнего. Вот так, Катерина, это чтоб ты знала, кто твой отец... А то — эмгеу, эмгеу...

— Не знаю, — сказала Катерина, — каким вы были прежде, но когда вы не были генералом, дядя Валя, вы не были таким занудой.

— Браво, Катерина, — сказала жена генерала.

Генерал откашлялся, погрозил Катьке пальцем:

— Ну, заяц, погоди... Ладно. Шутки шутками, но скоро твой отец и наш друг отправляется в одну очень ответственную командировку, не будем распространяться куда...

— Это не секрет, я уже сказал.

— Смотря для кого, — сказал генерал. — Но не в этом дело. Я хочу пожелать тебе, Олег, как у нас говорят, мягкой посадки и благополучного возвращения. От всего сердца...

— Спасибо, Валя.

Мы чокнулись, обнялись, поцеловались, и он сам выпил штрафной фужер.

Егор тем временем усадил молодого человека за стол, плеснул ему немного вина, а жена генерала положила на тарелку закуску. Думаю, что он должен был остаться доволен... этот Саша Трескин.

Моя соседка слева — я привык, что она всегда у меня слева, — мой бессменный ассистент уже многие годы Ирина Петровна Она погасила сигарету и тихо сказала мне своим хрипловатым прокуренным голосом:

— Четырнадцать лет — страшный возраст. Уже не ребенок, еще не женщина... А так, черт-те что и сбоку бантик...

Я посмотрел на Катьку. Со скучающим видом она листала журнал. И сбоку у нее действительно был розовый бант.

Тут, сверкнув из-под густых ресниц черными глазами, встал афганец...

Я забыл сказать, что среди гостей было два моих аспиранта: лысоватый белобрысый длинноносый Володя Ершов и черный бородатый афганец Али, скромный и стеснительный малый, несмотря на свою такую разбойничью внешность...

— Я тоже хочу сказать, — начал Али. — Я прошу извинить мой русский язык...

— Ладно, не скромничай, Али, — сказал ободряюще Егор.

— Хорошо. Так случилось, что у меня с детства не было семьи. Отец погиб, мать умерла, я рос у чужих людей. У меня никогда не было своего дома. И вот... Это, может быть, странно, но это так... Что такое родной дом, я понял, я почувствовал здесь, в Москве, вот здесь, в этом доме, у вас. Я не решусь сказать, что Татьяна Алексеевна и Олег Сергеевич мои мать и отец, я не знаю, как они сами думают...

— Я думаю, — сказала моя жена, — что в сыновья ты мне староват, Али, а младшим братишкой сойдешь...

— Ну вот, простите, Татьяна Алексеевна, — смутился под общий смех Али, — я тоже так себя чувствую. Я никогда не забуду тепло, которое согревало меня в вашем доме в холодные зимние московские вечера. Я очень жалею, что не лечу теперь вместе с Олегом Сергеевичем. Это было бы очень хорошо. Во всех отношениях. И для меня тоже, потому что я очень соскучился по своей родине. Обстановка у нас сейчас сложная. Наймиты империализма ведут как бы необъявленную войну против народа. И я должен еще учиться, чтобы вернуться на родину настоящим мастером... Нам хотят помешать строить новую жизнь, но это у них не выйдет. Вам тоже после вашей революции мешали, но вы победили. И мы уверены, что победим и построим новую светлую жизнь для нашего народа...

— Вы хотите, чтобы у вас все было так же, как у нас? — спросила с улыбкой жена Егора.

Али обернулся к ней, погасил ресницами блеск своих глаз и сказал с мягким терпением:

— Вы это сказали с иронией. Я понимаю... Я понимаю, что я сейчас не на трибуне и не на митинге, но я вам отвечу, Наталья Аркадьевна. Отвечу, хотя вам, наверное, будет трудно меня понять. Потому что вы никогда не видите вокруг себя умирающих от голода детей. Действительно умирающих от голода, понимаете? Потому что им нечего есть.

И это все, когда рядом обжираются в дорогих ресторанах, ездят на роскошных машинах... Это слова? Справедливость и сострадание это тоже только слова, если не чувствовать то, что они означают... Да. И все же я вам отвечу: да, мы хотим, чтобы у нас было так же, как у вас, хотим и боремся за это. Мы знаем, что у вас есть проблемы, свои проблемы, но у вас нет такой беды, понимаете? Когда мы справимся со своими бедами... понимаете?.. С голодом, нищетой, почти поголовной безграмотностью... Понимаете?..

— Понимаем, Али, — сказал генерал. — Не сомневайся.

— Извините. Я волнуюсь, потому что это очень важно... Я уверен: мы справимся со своими бедами, и мы никогда не забудем, что в этой борьбе нам помогаете вы, советские люди, Советская страна. Поэтому я уверен, Татьяна Алексеевна, что Олега Сергеевича встретят там, на моей родине, и без меня так же хорошо, как со мной. И вы не волнуйтесь, все будет хорошо, я уверен, что все будет хорошо...

— Спасибо, Али, — сказала моя жена.

В узком проходе между креслами двигалась тележка — стюардессы разносили завтрак. Я отстегнул пластмассовый столик перед собой и то же самое сделал для соседки. Она благодарно улыбнулась:

— Спасибо, — и стала будить уснувшего ребенка. — Ванечка, проснись, будем кушать. Вставай, миленький, вставай, хватит спать.

Нам на столики поставили подносы с завтраком.

— Приятного аппетита, — сказала моя соседка.

За окошком было бледное небо и бесконечные облака внизу.

После завтрака моя соседка уснула, прижав к себе ребенка. Я откинулся в кресле и снова закрыл глаза.

Привычная обстановка операционной и шум работы аппарата искусственного дыхания ворвались в мою память.

Я чувствую, как жизнь человека, лежащего передо мной на столе, буквально вытекает у меня между пальцев.

Встречаюсь взглядом с Егором — он стоит в изголовье и качает головой: ничего не поделаешь...

А Ирина Петровна просто сорвала с лица защитную маску и сказала устало:

— Все...

Позже, мо́я руки рядом со мной, Егор утешал меня:

— Ну ты же не бог, Олег. Ты не бог. Не надо так...

— Если бы он попал ко мне хотя бы на пять часов раньше...

— Для этого надо быть там, на месте, — сказал Егор. — Но там, на месте, нет ни условий, ни хирургов такой квалификации, как твоя, Олег...

Я вытер руки и спросил его:

— Слушай, Егор...

— Ну?

— Ты бы поехал со мной? — Он тогда ответил не сразу, и я добавил: — Сам понимаешь, хороший анестезиолог — уже полдела.

Он посмотрел мне в глаза своими ясными голубыми и сказал с улыбкой:

— Да я-то что? Я понимаю. Я — хоть завтра...

Соседка меня потревожила:

— Простите, я вас не разбудила? Вы не спите?

— Нет, нет, пожалуйста. Хотите выйти?

— Нет. Я хочу у вас спросить... Сколько вам лет?

— Сорок два. А что? Вы думали — больше?

— Да. Извините... Значит, вы тоже не помните войну...

— Да так... смутно очень... Как будто все время куда-то везли.

— Ну да, конечно, в сорок пятом вам было меньше, чем Ванечке...

— Иногда мне кажется, что я помню, как нас вывозили из Ленинграда. По льду. Помню крытый брезентом грузовик и даже иней на брезенте от нашего дыхания, узлы, каких-то людей рядом со мной на матрацах... Хотя это вряд ли я мог запомнить. Слишком был

мал. И слаб. Мать рассказывала: никто не верил, что она довезет меня... Она и сама не верила. Мне было уже больше года, а весил я меньше, чем новорожденный. И ни есть, ни пить уже просто не мог. Насколько я помню, у меня была острейшая диспепсия, то есть расстройство пищеварения. Полный отказ. Как она меня выходила? Это просто чудо какое-то...

— Мать, — сказала соседка.

— Да. Мать... Наверное, она мне это рассказывала, а мне потом показалось, что это я сам запомнил...

— Ужас, — сказала соседка. — Бедная ваша мать, сколько ей пришлось пережить.. У вас есть еще брат или сестра?

— Есть. Сестра.

— Младше? Старше?

— Старше. Отец не вернулся с войны...

Наверное, этого она ждала и боялась услышать. Невольно отвернулась от меня к сыну, поправила свое пальто, которым он был укрыт, и положила руку сверху, словно боялась, что он потеряется.

— Господи, — вздохнула она. — Не дай бог...

Она замолчала надолго, и я снова закрыл глаза.

Стол был сдвинут к стене, магнитофон запущен на полную катушку. Катька и этот Саша Трескин дергались под музыку, не обращая никакого внимания друг на друга. Танцевали. Справедливости ради надо заметить, что у Катьки это выходило органично и даже красиво иногда, а у этого Саши — лучше б глаза не глядели, как он дергается на полусогнутых...

Рядом со мной стояла моя жена, смотрела на танцующих, и в глазах у нее была печаль. Я обнял ее за плечи:

— Да ладно, мать, не бери в голову... Время еще есть, как-нибудь рассосется...

Она посмотрела на меня и молча вздохнула. Я сказал:

— Давай потанцуем лучше.

Она подняла глаза, положила мне на плечо руку — мягкую и почти невесомую, — и мы через такт стали кружиться в танце. Вышел на пятачок и генерал со своей блондиночкой. Под новую запись старого рок-н-ролла они показали класс. Сразу видно, что умели когда-то... Но надолго нас не хватило, и скоро мы опять уступили площадку молодым. Моя жена погладила меня по щеке, вздохнула и пошла убирать со стола посуду, а жена генерала стала ей помогать.

Ко мне, дымя сигаретой, подошла Ирина Петровна и тихо спросила:

— Ты прямо как Лермонтов... рвешься на Кавказ. Смерти ищешь, что ли?

Я сказал:

— Типун тебе на язык. Это во-первых. Во-вторых: кто тебе сказал, что Лермонтов рвался на Кавказ? В детстве его туда возила бабушка, потом ссылал государь император. Да и смерти он не искал, просто не прятался за других, вот и все. И в-третьих, чего ты злишься?

— Не знаю. Я действительно злюсь. Да, злюсь. На тебя, на то, что ты едешь. На Татьяну за то, что она не хочет или не может этому помешать. На себя за то, что ничего не в силах сделать. На Егора, который должен был ехать с тобой и не поехал. Отказался, и хоть бы что. Ходит себе и улыбается. А? — Тут к нам подошел мой друг, и она добавила: — Молодец, Егор. Он всегда очень тонко чувствует, когда надо подойти и сказать что-нибудь.

Егор сказал:

— Слушай, Олег, я все думаю: ты в душе зуб на меня не имеешь за то, что не еду с тобой?

— Нет.

— Ты же знаешь, что меня не пустили. Жена подняла такой крик, что...

— Да ладно, Егор...

— Ну, тогда позволь мне завтра тебя проводить. Не заказывай машину. Я сам приеду и отвезу тебя в Шереметьево. Идет?

— Ты проспишь, — сказал я.

— Нет. Пожалуйста, разреши мне хоть это сделать, Олег...

У меня почему-то перехватило горло, я кивнул, похлопал его по плечу и отошел.

И столкнулся с этим Сашей Трескиным. Он внимательно посмотрел мне в глаза и спросил:

— Это правда, что вы улетаете завтра в Афганистан?

— Правда.

— Зачем? Зачем вам это нужно? — спросил он, с интересом разглядывая меня.

Снежные горы внизу качнулись и поплыли куда-то назад и вбок. Зажглось табло. Заплакал ребенок: у него заболели ушки. Самолет пошел на посадку.

Вскоре в иллюминаторах показались безлесые холмы, рыжие, как верблюжьи горбы, а потом возник город, зажатый этими холмами.

Наконец самолет тряхнуло при приземлении, и он побежал по бетону к небольшому зданию аэровокзала.

В маленьком, тесноватом зале перед таможенным барьером, где пассажиры ждали багаж, народу было битком. Прилетевшие смешались со встречающими, которых пограничники пропускали почти беспрепятственно. Афганцы обнимались и целовались, открыто выражая свои чувства, иностранцы озирались вокруг со сдержанным любопытством. Было солнечно, даже жарковато немного, и странно для московского глаза видеть в эту пору людей без пиджаков, в рубашках с расстегнутыми воротниками.

Я помог своей соседке получить и отнести к стене два тяжеловатых чемодана, и мы стали в очередь к таможеннику. Женщина нервничала, все время привставала на носки, вытягивая шею. Моя соседка оказалась маленькой и хрупкой, ее трудно было увидеть в толпе, и ей ничего из-за спин не было видно. Но держалась она молодцом, другая на ее месте давно бы ревела...

Когда я увидел парня, пробивающегося сквозь толпу и время от времени останавливающегося, чтобы оглядеться, я сразу подумал, что это к моей соседке. У него было красное, дубленное афганским солнцем лицо, выгоревшие брови, выгоревший чуб.

Я не ошибся. Он пробился к моей соседке, крепко обнял ее... Потом подхватил ребенка, подбросил, расцеловал, опустил на землю и снова обнял и поцеловал жену и, наконец, легко подняв чемоданы, стал пробиваться к выходу. Еще до того, как скрыться за ним в толпе, моя соседка обернулась и, радостно сияя влажными глазами, улыбнулась мне на прощание с искренней благодарностью и сочувствием.

Я остался один. И, пожалуй, впервые за все время чувство одиночества и тревоги закралось в грудь...

Я подошел к широкому окну, выходившему на взлетное поле. Бездонное синее небо над ним, слегка подернутое пыльной дымкой, как в любом южном городе, было равнодушным и безмятежным.

Неожиданно быстро нарастающий резкий свист и грохот обрушились с этого неба, и над дальним краем взлетного поля стал стремительно снижаться камуфлированный под цвет пустыни военный истребитель. Он плюхнулся на бетон, подняв позади себя облачко пыли, пробежал немного и исчез за приземистыми ангарами. И снова безмятежный покой, словно ничего и не было, словно померещилось. Стоя у окна, я чувствовал спиной, как пустеет позади меня зал. Но вот что-то заставило меня обернуться: в полутора шагах от меня стоял офицер-афганец. Малиновый околыш на его фуражке с высокой тульей и такие же малиновые погоны со скрещенными саблями говорили о его принадлежности к старшему офицерскому составу. Правда, по нашим российским понятиям, судя по его стройной, подтянутой фигуре и моложавому энергичному лицу, больше чем на старшего лейтенанта, он никак уже не тянул по возрасту.

Офицер по-военному приветствовал меня и спросил с мягким акцентом:

— Извините, пожалуйста, вы товарищ Платонов?

— Да, это я.

Офицер слегка вскинул подбородок, щелкнул каблуками и отрекомендовался:

— Заместитель начальника госпиталя подполковник Джамали. — Мы пожали друг другу руки. Подполковник сказал: — Я еще раз прошу извинить нас, товарищ Платонов. Мы хотели вас встретить у самолета, но по дороге у нас сломалась машина...

— Ничего, все в порядке. Надеюсь, авария была несерьезной?

— Да. У вас есть багаж, товарищ Платонов?

— Нет, вот только это, все, что со мной.

Подполковник попытался взять мой чемодан, но я опередил, и мы быстро и без задержек прошли таможенный и паспортный контроль и вышли в общий зал, где я сразу же увидел знакомые лица.

Высокий рыжий длиннорукий Володька Мельников обнял меня так, что даже хрустнуло что-то, расцеловал, громыхая басом:

— Олег, родной... Ух, как я рад тебя видеть! Как я рад, что ты здесь, черт возьми! У нас машина, будь она... колесо полетело, пока меняли — ты прилетел, понимаешь...

Я взмолился:

— Володя! Пусти же ты, черт! Задушишь...

— Никогда! Тебя — никогда. — Но все же отпустил.

Я полез в карман пиджака и достал раздавленные очки.

— Ерунда, — сказал Володя. — Починим. Это к счастью. — Он развернулся и широким жестом показал мне на смуглую большеглазую девушку, стоявшую чуть в стороне: — Вот, познакомься — твоя переводчица. Фарида, подойди, не бойся, профессор не кусается, он женат, у него трое детей...

— Двое, — поправил я.

— Ну, какая разница!

Девушка подошла, улыбнулась ослепительно белозубой улыбкой и сказала смущенно:

— Здравствуйте, товарищ Платонов.

— Здравствуйте, Фарида. Вам нетрудно будет называть меня Олегом Сергеевичем?

— Нет, я думаю.

— Вот и отлично...

Стоявший рядом с Фаридой молодой человек, несколько угловатый в движениях, тоже улыбнулся и спросил:

— А меня вы не узнаете, Олег Сергеевич?

— Здравствуй, Азиз. — И мы трижды поцеловались, как это принято при встрече хороших друзей в Афганистане. — Здравствуй, дорогой. Рад тебя видеть живым и здоровым...

Он ответил несколько торжественно и церемонно:

— Я счастлив приветствовать вас, учитель, на земле моей родины, на древней и прекрасной земле Афганистана.

— Спасибо, Азиз...

Мы все прекрасно разместились в японском вездеходике, вроде нашей «Нивы», только несколько больше.

Азиз сидел рядом с шофером-афганцем, изредка оборачиваясь и давая короткие пояснения, вроде: «река Кабул», «микрорайон», «Дворец президента», «самая большая мечеть» и так далее...

Справа от меня через проход сидел подполковник Джамали, слева, у окошка, — Володя Мельников, сзади — Фарида.

Мы ехали по улицам Кабула — сначала пустынным на окраинах и все более оживленным ближе к центру. Маленькие лавочки в лачугах, глухие глиняные заборы, автобусы с разрисованными бортами, украшенные зеркалами и блестящими цепочками... Такие же грузовички, наши «Волги», «Москвичи», «Жигуленки» и газики рядом с тяжелыми американскими, немецкими и верткими японскими машинами на улицах... Женщины, закутанные в длинные балахоны, мужчины в шальварах и чалмах... Это был другой мир. Странно было подумать... Я сказал это вслух:

— Странно подумать, что еще утром сегодня я был в Москве. А какой здесь сейчас час?

— Ты часы не очень крути, — сказал Володя — Здесь разница с московским всего полчаса.

— Как же так? Ведь в Ташкенте разница три часа... Как же так?

— А вот так, — усмехнулся Володя. — Здесь многое трудно объяснить. Ничего, привыкнешь. И к тому, что год здесь 1361-й...

Афганские солдаты в кузове грузовика, который мы обогнали, были сосредоточенно спокойны.

Я спросил:

— Раненых много?

— Сейчас или вообще? — спросил Володя и сам ответил: — Вообще-то много. Много.

— Снег растаял на перевалах, — сказал подполковник Джамали. — Тропы в горах стали проходимыми, и бандитов, естественно, больше.

— Правда, тактика у них теперь другая, — сказал Володя, — в открытый бой не вступают, а нападают из-за угла, по ночам, из засад. И характер ранений соответственный: в основном — в спину.

— Главная война сейчас на дорогах, — сказал подполковник.

— Вы хорошо говорите по-русски, — сказал я ему.

— Благодарю. Я тоже учился в Советском Союзе.

— В Москве?

— Нет. В Ленинграде. Ленинград — такой город... Никогда не забуду.

— Мой родной город, — сказал я и обернулся к Фариде: — А у вас в Кабуле все такие красивые и такие молчаливые девушки?

Она неожиданно рассмеялась в ответ. И так долго хохотала, что я даже растерялся немного.

— Я что-то не так сказал, Азиз?

— Нет. — Он тоже улыбнулся.

— Она у нас вообще смешливая, — сказал Володя, — не обращай внимания, дело в том, что вообще-то она...

— Из Ташкента, — сказала Фарида. — У нас в Ташкенте все такие.

— А я думал, что вы афганка...

— Афганки тоже бывают очень красивые, — сказал Азиз. Вдруг он напрягся весь, как пружина, и рука его медленно скользнула под полу пиджака. Я огляделся: наша машина шла в сплошном потоке машин, легких мотоциклов и велосипедов. Это как раз было на повороте, и так случилось, что с обеих сторон и сзади нашей машины оказалось три мотоцикла с двумя седоками на каждом, и те, которые сидели сзади, внимательно приглядывались к стеклам нашей машины, а руки у них были спрятаны под широкой одеждой... Но ничего не случилось. Мотоциклы отстали и растворились в потоке. Азиз достал сигарету, закурил, и никто не сказал ни слова про это.

— Самые красивые женщины в Афганистане — это женщины кочевых племен. Кстати, они никогда не закрывают лица, — продолжал Азиз как ни в чем не бывало. — Вообще паранджа принадлежность городских средних слоев, жен мелких торговцев, ремесленников... Мещан, как бы назвали их у вас в России. Женщины из интеллигентных семей не носят паранджи из идейных, так сказать, соображений: несовременно, немодно и так далее. А кочевники-горцы не заставляют своих жен закрывать лица, потому что не боятся, что кто-то увидит их красоту. Они вообще ничего не боятся, это очень гордые и очень смелые люди.

Он умолк, и больше до самой гостиницы никто не сказал ни слова.

Около гостиницы подполковник простился со мной, сказал на прощание:

— Квартира для вас уже есть, но она еще не готова, так что несколько дней поживете в гостинице. Ничего?

— Ничего. Спасибо.

— Сегодня вы должны отдохнуть с дороги, а завтра увидимся, товарищ Платонов. — Подполковник снова щелкнул каблуками, отдал честь и отошел к легковой машине с солдатом за рулем, которая все время, оказывается, шла за нами.

В вестибюле гостиницы, пока Азиз вел переговоры с администратором, я сказал Фариде:

— Вы, наверное, тоже на сегодня свободны, Фарида. Спасибо вам за теплую встречу...

— Ну что вы... — Она вопросительно посмотрела на Володю Мельникова. Он кивнул:

— Только подожди Азиза. Абдулла вас отвезет.

— Хорошо, Владимир Васильевич.

И она осталась в вестибюле гостиницы в компании молоденького солдата-охранника с

автоматом и Абдуллы — нашего водителя, молча сидевшего в кресле, с изящными темными четками в руках. Услышав свое имя, он только на секунду вскинул глаза на Володю и тут же спрятал их под густыми ресницами, совсем как Али...

В сопровождении коридорного, который нес мой чемодан, мы поднялись по широкой лестнице на второй этаж, свернули налево. Было пустынно, прохладно и тихо.

— Это здесь убили американского посла? — спросил я Володю почему-то вполголоса.

— Да. Только в том крыле.

Номер был просторный, с лоджией, окнами в тихий двор. Дальше были видны плоские крыши, купола и минареты мечетей, горы с зубчатой лентой крепостной стены и телевизионной вышкой.

Коридорный поставил чемодан и после того, как Азиз заплатил ему, ушел.

— Послушай, — сказал я Володе, — мне нужны какие-то деньги, у меня только чек...

— Завтра разменяем, а пока возьми у меня...

Азиз сказал:

— Ну вот... Номер вам нравится?

— Да, спасибо, Азиз.

— Если что-нибудь нужно?..

— Нет-нет.

— Ну, тогда я пошел. Завтра увидимся в госпитале.

— Подожди, — сказал я, доставая из чемодана бутылку и консервы. — Выпьем немного за встречу.

Азиз прижал руку к груди.

— Спасибо, нет, нет, не надо. Мне сегодня на дежурство, Олег Сергеевич, а за встречу мы еще выпьем, только не под ваши консервы, а под хороший афганский плов. Идет?

— Идет. Извини, Азиз...

— До завтра, — и Азиз ушел, плотно прикрыв за собой дверь.

Я сказал:

— Хороший парень.

— Да, — согласился со мной Володя. — А то, что не выпил, не обижайся. У них тут сухой закон. Страна с древними мусульманскими обычаями. Старые обычаи, революция — все переплелось... Знаешь, чтобы разобраться в здешней ситуации, мне часто приходится обращаться к истории нашей революции. Разница, конечно, огромная... Другая страна, другое время... Но общего удивительно много...

Я подошел к окну.

Во дворе было несколько машин: рядом с нашей «Волгой» стоял американский «шевролет», чуть дальше — «мерседес» соседствовал с зеленым «уазиком»...

— Кабул, — сказал я вслух. — Скажи, в Москву позвонить отсюда можно?

— Можно. Сложновато, но можно... И дорого.

— Надо позвонить. Сказать, что долетел, все нормально.

— Понятно, — сказал Володя. — Закажем. — Он свернул пробку с бутылки и плеснул в стаканы: — Давай за встречу. Я так рад, что ты приехал... Честное слово. Теперь будет немного полегче... Устал маленько... Иногда приходится по шестнадцать часов не выходить из операционной...

— Рентген на уровне?

— Оборудование отличное и рентгенолог отличный, сам увидишь.

— Крови достаточно?

— Иногда бывают перебои с нулевой группой, но в общем терпимо.

— Инфекционность?

— Ты знаешь, низкая, как это ни странно. Пыль, не всегда своевременное оказание первой помощи, антисанитария на эвакопунктах и во время перевозки... Загрязненность есть, но инфекции — редко. Воздух здесь особенный, горный, ионизированный, и солнечная радиация повышенная... Вот тебе, кстати, тема для докторской диссертации.

— Я сюда не за диссертацией прилетел.

— Извини, Олег, это так, к слову брякнул... Нервы стали ни к черту...

— Нервишки надо лечить, лечить надо нервишки-с — сказал я, передразнивая стариковскую манеру нашего общего профессора. — Помнишь Шапиро?

— А как же, — Володя улыбнулся. — Старик был прав.

— Состав раненых?

— В основном — военнослужащие афганской армии. Но, случается, привозят и из дипкорпуса иногда. Кроме того, семьи военнослужащих в Афганистане также имеют право лечиться в нашем госпитале, так что контингент разный. Сегодня утром пришлось оперировать по поводу внематочной беременности. Вот такие пироги...

Я тем временем разбирал чемодан. Белье вынул и положил в шкаф, бритвенный прибор — пока на тумбочку, рядом поставил маленькую хохломскую матрешку.

— Талисман?

— Да вроде... Всегда вожу с собой. Дочка подарила. Давно, когда еще маленькая была...

— А теперь большая?

— Что ты. Жениха тут на днях привела... Да...

— Смотри, так и дедом сделает.

— Запросто.

Володя положил рядом с матрешкой пистолет Макарова, тяжело стукнувший металлом по фанере. Я посмотрел на пистолет, потом на Володю. Брать в руки пистолет мне не хотелось. Я спросил:

— Это обязательно, Володя?

— Ты же офицер запаса... Надо... Пока... Пусть это тоже будет всегда с тобой. — Он усмехнулся. — Толку от него не много, но в случае чего... Говорят, в вооруженного человека труднее попасть.

Резкий телефонный звонок прервал его.

Мы переглянулись. Оба не ожидали звонка. Володя подошел и взял трубку.

— Алло... Да, я слушаю... Понял. Хорошо. Высылайте машину. — Володя положил трубку, вздохнул и сказал: — Привезли раненых. Надо ехать.

Я не раздумывал:

— Можно с тобой?

— А отдых?

— Какой, к черту, отдых... — Я убрал бутылку в холодильник, надел пиджак. — Я готов.

Володя кивнул на пистолет:

— Здесь не оставляй.

Я взял пистолет, взвесил его смертельную тяжесть на ладони и положил в карман.

Володя сказал:

— Ну, поехали.

Вечерние улицы Кабула были еще оживленнее, чем днем. Люди возвращались с работы. Прибавилось велосипедистов и детей. Школьники и студенты толпами шли по тротуарам и мостовым, не очень-то признавая правила уличного движения.

Многолюдно было около базара, где прямо на улицах ели, покупали продукты и одежду. Поражало разноцветье накидок на женщинах. Преобладали цвета нежные — от палевого до светло-фиолетового...

Мы ехали в зеленом госпитальном микроавтобусе с афганским солдатом за рулем.

Был мирный солнечный вечер.

Мы проехали вдоль глухих заборов, за которыми виднелись виллы состоятельных людей, и около небольшого базарчика свернули к госпиталю. Белое многоэтажное здание его, опоясанное балконами, возвышалось над зеленью парка.

У ворот госпиталя была небольшая толпа: женщины, многие с детьми, лица у большинства скрыты чадрой... Среди мужчин преобладали в чалмах, с бородами — явно крестьяне. Некоторые сидели вдоль забора на корточках — видно, приехали издалека...

— Сегодня нет посещений, — сказал Володя, — об этом вон там написано, но почти каждому приходится объяснять отдельно: девяносто процентов неграмотных...

Водитель посигналил, и толпа перед воротами медленно расступилась. Несколько часовых с автоматами в руках охраняли въезд. Двое из них подошли к машине, заглянули внутрь и, узнав Володю, с улыбкой, жестом показали, что можно проезжать...

Мы въехали на асфальтовую дорожку среди молодой зелени госпитального парка. Золотые буквы на большой каменной панели извещали на афганском, английском и русском языках о том, что Кабульский госпиталь подарен афганскому народу Советским правительством.

Володя сказал:

— Один из американских президентов, не помню какой, но кто-то из последних, потому

что это было несколько лет назад, предложил оставить Афганистан навечно в таком состоянии, как он был до Апрельской революции, как образец нищеты и отсталости, в назидание, так сказать, потомкам. Ничего размах, а? Чисто американский: музей так музей — целую страну с многомиллионным народом под колпак...

Сквозь зелень пробивались блики от синей воды в бассейне. Около него на скамьях сидели больные в пижамах и халатах. Изредка мелькали голубые халаты медперсонала.

Машина обогнула административный корпус и остановилась в тени под стеклянным переходом.

Здесь же вдоль здания госпиталя стояло несколько санитарных фургонов, из которых выгружали раненых. Санитары это делали без суеты, с привычной сноровкой.

Несколько носилок стояло на земле чуть в сторонке. На них лежали те, кто умер в дороге.

Я вылез из машины и подошел поближе.

Окровавленные бинты, разорванная и тоже окровавленная форма, кровь на асфальте и на носилках... Смуглые лица, на которых едва проступала бледность, почти не выражали страданий и были недвижно спокойны... Только глаза... В глазах была боль.

Я шагнул дальше, к другому грузовику, но неожиданно путь мне преградил солдат с карабином наперевес. Солдат что-то мягко сказал — я, естественно, не понял, — но дальше не пустил.

Я обернулся. Подошел Володя и остановился рядом со мной. Некоторое время он молча смотрел на раненых, лежавших в машине, потом сказал:

— Это душманы.

— Кто?

— Басмачи по-нашему.

Я невольно отступил на шаг. Пригляделся к тем, лежавшим в машине: раненые как раненые... Кровь, бинты... Такие же недвижно спокойные лица. В глазах — та же боль и, пожалуй, немного страха. Странно, но ненависти в тех редких взглядах, которые задерживались на нас с Володей, я не чувствовал. Больше было покорного ожидания своей участи. Возраст в отличие от солдат правительственной армии разный: кроме молодых, было два старика с сединой в густющих бородах и один совсем мальчишка с круглой, стриженной под машинку головой. Встретив мой взгляд, он доверчиво улыбнулся. Ранен он был тяжело, в обе ноги, с открытым переломом правой голени, и, видно, очень страдал...

— Да... — Володя вздохнул. — Работы до утра. Если не больше...

Подошел Азиз в голубом халате, шапочке и защитной марлевой маске, опущенной под подбородок. Увидев меня, удивления не показал, только кивнул и улыбнулся.

— Этих почему не выгружают? — спросил Володя, кивнув на машину с басмачами.

У Азиза улыбка слетела с лица, зубы стиснул так, что желваки выкатились на смуглых скулах.

— Людей не хватает, Владимир Васильевич, — ответил сдержанно. — Сначала будем своих обрабатывать. Сначала своих, — повторил он, как будто кто-то ему возражал. Потом добавил: — Вы пойдите посмотрите в приемном, что эти бандиты натворили...

Следом за санитарами с носилками мы вошли в приемный покой. Здесь сверкал белый кафель, никелированные краны и трубы, солнце пробивалось сквозь матовые стекла... А на полу лежали груды окровавленных грязных тряпок — снятые бинты, срезанная одежда... Здесь шла первичная обработка и сортировка раненых по степени тяжести ранений и необходимости оперативного вмешательства. Вместе с санитарами работали женщины. Обмывали раненых, срывали заскорузлые повязки... Слышались стоны, тяжелое дыхание, плеск воды и ласковые, успокаивающие голоса медсестер. Наверное, они говорили то же, что все медсестры мира: потерпите, милые, потерпите немножко...

Кто-то дал нам халаты, мы натянули их на ходу. Подошли к одному, потом к другому столу, на которых шла обработка раненых. Володя коротко что-то сказал, показывая наверх. Я понял, что советовал поторопиться отправить раненого в операционную.

К нам подошел Азиз, рукой показал вперед:

— Пройдите туда.

Мы прошли в один из отсеков приемного, и я невольно остановился в дверном проеме, будто меня толкнули чем-то тяжелым в грудь.

На клеенчатых топчанах лежали изуродованные тела двух подростков и девочки лет семи...

Капельницы на кронштейнах были полны раствором — видимо, только что подключили...

— Откуда они?

— Из Шибаргана. Дети партийного активиста. На глазах отца мучили, подлецы... — ответил Азиз.

Я сказал:

— Володя, девочку надо немедленно на стол.

— Ты думаешь, ее еще можно спасти?

— Можно.

Азиз обернулся и крикнул громко по-афгански. Тотчас появились санитары, девочку переложили на каталку.

— Разрешите ассистировать вам, Олег Сергеевич? — спросил на ходу Азиз.

— Конечно.

Мы прошли по коридору, поднялись по широкой лестнице, потом по стеклянному переходу...

Раненые, медсестры, солдаты торопливо уступали дорогу.

У окна перед дверью в операционное отделение курила, жадно затягиваясь дымом, невысокая худощавая женщина в хирургическом халате, шапочке и с маской, спущенной на грудь. Володя сказал:

— Вот, познакомься: хозяйка операционной. Доктор Сухейли, это наш новый коллега из Москвы — Платонов Олег Сергеевич.

— Здравствуйте. — Она протянула узкую ладошку, оказавшуюся сухой и по-мужски твердой. Говорила с сильным акцентом, но легко, без задержек: — Много слышала о вас и даже видела один раз на симпозиуме в Ташкенте. — Она улыбнулась, и от ее улыбки на душе стало уверенно и спокойно.

— Жаль, что не познакомились еще тогда, — ответил я.

— Доктор Сухейли, — сказал Володя, — Олег Сергеевич будет сейчас оперировать... ту девочку из Шибаргана...

Доктор Сухейли посмотрела на меня и сказала:

— Ее уже готовят.

— У вас найдется, во что переодеть Олега Сергеевича? — продолжал Володя. — Халат, бахилы?

— Да, да, конечно. Идемте, доктор Платонов. — Она погасила сигарету, вдавив ее в маленькую крышечку от какого-то лекарства, повернулась и решительным быстрым шагом вошла в операционное отделение.

Володя похлопал меня по спине:

— Ну, вперед. Я подойду минут через сорок. Ни пуха...

— К черту.

Я переодевался в маленькой комнатке у шкафчика, оклеенного фотографиями индийских киноактрис. Снял пиджак и повесил на вешалку. Маленькая круглолицая сестричка подала мне халат. Доктор Сухейли сказала:

— Ваша операционная сестра. Мариам.

— Очень приятно.

Мариам улыбнулась, показав ямочки на щеках.

Когда завязывал бахилы, вошел громоздкий человек с засученными рукавами халата, в защитной повязке, над которой видны были черные глаза и густые брови.

— Врач-анестезиолог Мухаммед Ибрахими, — сказала доктор Сухейли.

Он протянул мне волосатую ручищу:

— Салям алейкум.

— Здравствуйте...

Пока мыл руки, видел, как укладывают девочку на операционный стол. Рядом у раковины встал Азиз.

Вымыв руки и натянув с помощью Мариам перчатки, мы вошли в операционную.

Все было знакомо, и все были на своих местах.

Я посмотрел на Ибрахими, он кивнул и пробурчал через повязку:

— О'кей...

Я увидел в дверях доктора Сухейли, ее хрупкую фигурку и темные, удивительно выразительные глаза...

Напротив, через стол, стоял Азиз, слева Мариам.

Я протянул руку, и Мариам вложила в нее скальпель. Так, все хорошо. Теперь только работа.

Оперировать девочку из Шибаргана мы закончили, когда за окнами было уже совсем темно.

Ибрахими вынул у нее изо рта трубку, по которой подавался в легкие наркоз. Лицо девочки было спокойным и чистым. Азиз сложил большой и указательный пальцы колечком: отлично сделано.

Мариам убирала инструменты, черные большие глаза ее были влажными. Я сказал:

— Благодарю всех...

Сняв маску и сбросив перчатки, я вышел в коридор.

Во всех шести залах операционного отделения работали бригады. В соседней бригаде трудился Володя. Подняв на секунду голову и встретив мой взгляд, он поприветствовал меня рукой...

В следующем зале сосредоточенно работала доктор Сухейли.

Чувствуя привычную ломоту в спине и плечах, я прошел в небольшую комнатку с портретами индийских киноактрис и устало сел на топчан.

Пиджак висел на вешалке. Я вспомнил о пистолете, сунул руку в карман пиджака, пистолет был на месте...

Вошла Мариам, открыла шкафчик и обернулась ко мне.

— Чай? Кофе? — спросила она.

— Чай. Если можно.

Мариам кивнула, достала из шкафчика вазочку с конфетами и печеньем, термос, заварной чайник и чашечки...

Пришел Ибрахими, сел напротив, откинулся к стене, вздохнул и улыбнулся.

Азиз остановился в дверях.

— Девочку увезли в реанимацию. Состояние удовлетворительное.

Ибрахими что-то сказал по-афгански. Азиз перевел:

— Он говорит: отличная работа.

— Спасибо, — ответил я.

— Йес, — подтвердил Ибрахими по-английски. — Вери гуд.

— Я пойду покурю, — сказал Азиз.

Мариам придвинула мне чашечку с чаем и вазочку с печеньем. Без Азиза разговор у нас не клеился... Пили чай, улыбаясь друг другу.

Вошел Володя и плюхнулся на топчан рядом с Ибрахими.

— Ух... Дайте чайку. — Придвинул чашечку, в которую Мариам тотчас же плеснула чай. — Тайм-аут... Поздравляю, Олег, с крещением... Знаешь, я мало-мало кумекаю по-ихнему, так вот уже говорят: новый русский доктор — парень что надо.

— Врешь, небось?

— Да нет, — сказал он устало. — Правда. — Он поставил чашечку и поднялся. — Надо идти... — Посмотрел на часы. — Олег, до комендантского часа ты еще успеешь добраться до гостиницы. Тебе все-таки надо передохнуть с дороги. И акклиматизация...

— А во сколько комендантский час?

— В десять. Машина у нас всегда дежурит внизу. Отвезет тебя и вернется. Потом тебе выпишут пропуск, чтобы не лимитировал комендантский час...

— Хорошо. — Я встал. — Хочу проститься с доктором Сухейли...

— Что, понравилась тетка?

— Да.

— Редкий человек. И судьба у нее... Ладно, как-нибудь расскажу.

Он ушел в операционный зал. Я остался в коридоре, который протирала влажной тряпкой пожилая нянечка. Вдоль стены напротив залов стояло несколько каталок с ранеными, ожидавшими своей очереди на операцию. Ждали терпеливо, без стонов.

Я повернулся и неожиданно встретился с глазами, наполненными болью и страхом, и узнал того мальчишку-басмача, который так доверчиво улыбнулся мне внизу из машины...

Я вернулся обратно в комнатку, где отдыхали мои помощники, почти одновременно с Азизом.

— Спроси, — сказал я ему, — они не очень устали?

Азиз перевел мой вопрос на афганский. Мариам энергично затрясла головой, показывая, что она нисколько не устала. Ибрахими что-то коротко буркнул.

— Нет, — сказал Азиз. — Мы готовы работать.

— Тогда пошли.

В коридоре я показал на каталку с мальчишкой-басмачом:

— Давайте вот этого.

Азиз посмотрел на меня, словно хотел спросить о чем-то, но передумал и сказал Ибрахими несколько слов по-афгански. После этого каталку с мальчишкой повезли в операционный зал.

Глубокой ночью я стоял у окна в коридоре и слушал перекличку муэдзинов. У некоторых имелись, видимо, радиоустановки, потому что голоса их слышались громко, как будто рядом. Другие были победнее, наверное, — голоса их звучали едва слышно. Голоса у муэдзинов были красивые и грустные...

— Вы ведь, кажется, впервые в Кабуле? — раздался позади меня знакомый голос с сильным акцентом.

Я обернулся. Рядом стояла доктор Сухейли и прикуривала сигарету, склонив набок голову.

— Да. Первая ночь в Афганистане в моей жизни... А который час? У меня часы встали, что ли...

— Половина четвертого.

— Так рано они поют?

— Они молятся, — улыбнулась она. — Да, у нас уже утро. Хотите чашечку кофе, доктор Платонов?

— Спасибо, не помешает...

Она достала из кармана связку ключей и открыла дверь, оказавшуюся совсем рядом с нами. За дверью была маленькая комнатушка, в которой умещались только кровать, столик и стул. Кровать была застелена казенным одеялом, на столике рядом с телефоном лежала офицерская фуражка с высокой тульей и зеленым околышем...

— Прошу, — пригласила меня доктор Сухейли. Достала из-под столика небольшую электроплитку и джезву, вставила вилку в розетку. — Через минуту будет готов. Садитесь. Это моя конура.

Я присел на стул, она — на кровать у столика.

— Как вас зовут? — спросил я.

— Сухейли.

— Так это имя?

— Да.

— Тогда уж вы и меня зовите «доктор Олег».

— Хорошо. — Она улыбнулась.

— Часто вы здесь ночуете?

— Почти всегда.

— Почему?

— Так удобнее. — И, помолчав, добавила: — И безопасней.

— За вами охотятся?

— Я их раздражаю, потому что врач и потому что женщина, и еще потому, что вступила в партию.

— Давно вы вступили в партию?

— Несколько дней назад. — Она сняла джезву с плитки и разлила кофе по чашечкам. — Пейте, пока горячий...

— Спасибо... Простите за нескромный вопрос, Сухейли, вы замужем?

— Нет, — коротко ответила она. Я не стал спрашивать, почему, но она, отпив глоток горячего кофе, сказала сама: — Мой муж погиб во времена Амина. Я тоже была в то время в тюрьме и каким-то чудом осталась жива. Иногда я думаю: он был ненормальный, наверное...

— Кто?

— Амин. Как может нормальный человек всерьез говорить о том, что надо уничтожить половину людей, чтобы другой половине лучше жилось?

— Как-то не думал об этом.

— А я уверена, что это ненормальный. Я сама чуть не стала ненормальной тогда. От страха. Каждый день просыпаться и думать: сегодня за тобой придут и возьмут, сегодня за тобой придут и возьмут... А когда, наконец, пришли и взяли, я успокоилась. В тюрьме уже было все определенно...

— Да... А вы можете сказать, в чем вас тогда обвиняли?

— В том-то и дело — ни в чем. Арестовали, и все. Ладно, хватит об этом. — Она поставила чашечку. — Расскажите лучше о ваших впечатлениях. Понравился вам Кабул?

— Да у меня еще впечатлений-то кот наплакал. Город видел лишь из окна машины... Мне понравились люди. Те, по крайней мере, которых успел узнать...

Мы услышали какой-то шум в коридоре, и Сухейли открыла дверь. На пороге появилась медсестра. По высокой накидке на ее волосах можно была определить, что она старшая медсестра отделения. Лицо ее было красное, заплаканное, глаза испуганные. Она стала торопливо, сбиваясь иногда на рыдания, что-то говорить доктору Сухейли и, как мне показалось, оправдываться в чем-то... Сухейли выдернула шнур из розетки, оставив плитку с новой порцией так и не закипевшего кофе на столе, и сказала:

— Извините, доктор Платонов, надо идти в реанимационное отделение.

— Что случилось?

— Несчастье.

Мы вышли в коридор. Доктор Сухейли заперла двери своей каморки и быстрым шагом направилась из операционной по стеклянному переходу к реанимационному отделению. Я едва поспевал за ней. У дверей реанимационной нас догнали Володя, Ибрахими и другие врачи и медсестры, с которыми я еще не успел познакомиться.

В большой реанимационной палате было коек пятнадцать и еще несколько за ширмами и стеклянными перегородками. Сюда после операций доставляли тяжелораненых. Когда я увидел у одной из коек Азиза, я сразу поспешил пройти вперед и взглядом найти того басмачонка-мальчишку, которого оперировал недавно. Он лежал у окна, укрытый до подбородка, одеяло над его грудью равномерно вздымалось и опускалось. Азиз, перехватив мой взгляд, усмехнулся. Через койку от мальчишки лежала «моя» девочка. Она тихо стонала. Капельница над ее головой была уже наполовину пуста.

Тем временем старшая медсестра, по-прежнему оправдываясь, что-то говорила всем собравшимся. Они направились было к койке, около которой стоял Азиз, но он жестом остановил их и посторонился, пропуская только доктора Сухейли.

Я тихо спросил Володю:

— В чем дело?

— Умер офицер-хадовец.

— Что значит «хадовец»?

— Давай выйдем отсюда, пусть они разбираются сами, — сказал Володя и вышел в коридор. Я следом за ним. Остановились у окна, за которым уже начинало понемногу светлеть. Володя закурил и сказал: — ХАД — это служба безопасности. Офицер умер после операции, которую делала доктор Сухейли.

— Так. По поводу чего операция?

— Пульсирующая гематома плечевой артерии в результате ножевого ранения. Дело в том, что по всем показателям этот офицер должен был жить.

— Умер от вторичного кровотечения?

— Кажется, да.

Из реанимационной вышла доктор Сухейли. Шла она медленно, глядя под ноги... Неожиданно вскинула голову, посмотрела на нас, но ничего не сказала. Так и ушла.

Вышел Азиз.

— Причину смерти установили? — спросил Володя.

— Да. Кто-то влил в капельницу слишком большую дозу гепарина. В результате размягчение тромба, ну и...

— Ясно, — сказал Володя. — У доктора Сухейли будут неприятности?

— Надеюсь, что нет, — сказал Азиз. — Но вот если б им удалось убрать капельницу... Тогда...

Володя посмотрел на меня и сказал со вздохом:

— Вот такие пироги. Пожалуй, многовато впечатлений для первого дня, а?

— Да, по-моему, тоже, — сказал Азиз, — на сегодня хватит. Поезжайте в гостиницу, Олег Сергеевич. Комендантский час скоро кончится. Но все-таки я провожу вас. У меня постоянный пропуск.

В микроавтобусе я уснул еще до того, как он выехал за ворота госпиталя.

Дважды по дороге я просыпался от скрипа тормозов и громкого окрика: «Дреш!» В сумраке видел каски солдат патруля за стеклами, дула карабинов, свет карманного фонарика в лицо...

Шатаясь, поднялся к себе на второй этаж. Молоденький охранник в вестибюле понимающе улыбался мне вслед. Отпер двери, вошел. Вынул из кармана пистолет, положил его на тумбочку и, не снимая пиджака, ничком упал на кровать.

Я проснулся от резкого света солнца в глаза и не сразу понял, где я, почему лежу в одежде на неразостланной кровати. Окно на балкон раскрыто, слабый ветерок колышет шторы. Обернулся, увидел на тумбочке пистолет и все вспомнил: я в Кабуле, в Афганистане.

Я встал, сбросил пиджак, подошел к окну. Во дворе одиноко стоял «мерседес», часового не было видно, шум уличного движения приглушенно долетал из-за забора, а дальше за ним были видны небольшой базарчик, реклама ресторана и горы... И над всем все то же голубое безмятежное небо.

Резкий телефонный звонок. Я подошел, снял трубку. Женский голос что-то спрашивал, я не понял, но разобрал только одно слово — Москау — и закричал:

— Да, да, йес, йес! Москау! Плиз!

Несколько щелчков, шорох, короткий писк, и я услышал голос жены:

— Алло! Я слушаю.

— Татьяна! Танька!

— Олег, это ты?

— А кто же еще, черт возьми!

— О господи, боже мой...

— Алло! Татьяна! Это ты меня вызвала или я тебя?

— Ты что? Не в себе?..

— В себе.... Просто я только что проснулся.

— Почему? У нас тут день, у вас же вечер там уже, наверное... Откуда ты, Олежек, звонишь?

— Из Кабула.

— Почему же ты вчера не позвонил? Хотя бы телеграмму дал. Мы тут издергались, не знали, что подумать...

— Отсюда не так просто дозвониться.

— Ну ладно... О чем мы говорим, ей-богу... Ну, как ты там?

— Нормально.

— У тебя всегда нормально...

— А как же? А что у вас?

— Скучаем очень... А так все хорошо. Все здоровы...

— Надеюсь. Я ведь только вчера улетел.

— Действительно, вчера... А кажется, не знаю, сколько времени прошло... Олежек, милый, приезжай скорее... Я... тут с ума сойду. Все звонят, спрашивают, как ты, что ты... Вот Валентин рвется тебе сказать...

И голос сына:

— Папка! Я тебя люблю... Что? Ага... Скучаю очень...

У меня комок к горлу подкатил, я не сразу ответил:

— Целую тебя, малыш... Не огорчай маму.

— Хорошо. Приезжай!

Жена опять взяла трубку:

— Ну вот... Олег, пожалуйста, будь осторожен там.

— Я постараюсь. Где Катька?

— Не пришла еще из школы. Олег, ты не волнуйся за нас, у нас все хорошо, мы ждем тебя и любим, ты будь спокоен...

Щелчок, и разговор прервался.

Я положил трубку на рычаг телефона и некоторое время сидел недвижно, вспоминая разговор...

Я брился в ванной, когда увидел вдруг отражение в зеркале смуглого лица с внимательным взглядом незнакомых глаз. Я обернулся: у дверей стоял человек средних лет. Без тени смущения он сказал на плохом английском, что дверь номера была открыта, он вошел, потому что интересуется, не нужно ли здесь убраться? Я ответил на таком же примерно английском, что сейчас не нужно, я скоро уйду, тогда пожалуйста. Он выслушал меня внимательно, но уходить как будто не собирался...

Я не знал, что делать, но тут пришел Володя и выручил: сунул коридорному какие-то деньги, тот заулыбался, поклонился и вышел.

— Здорово, как спал? — спросил Володя.

— Как убитый.

— Тьфу, тьфу,— Володя постучал по дереву. Обернулся и сказал в коридор: — Фарида, входи, саиб профессор одет.

Вошла Фарида, свежая, еще красивее, чем вчера.

— Здравствуйте, Олег Сергеевич. Что же это вы вчера партизанили? Вы бы предупредили меня, что поедете в госпиталь...

— Извините, Фарида, вышло как-то спонтанно, но все обошлось.

— Без меня, вы хотите сказать? Ничего, вы еще убедитесь в моей полезности.

— Не сомневаюсь. Володя, спасибо за телефонный разговор.

— Поговорил?

— Угу.

— Ну и отлично.

— Сколько я тебе должен?

— Сочтемся.

— Ладно. И за этого амбала спасибо. А то стоит и смотрит и не уходит, а я не знаю, что делать...

— Ну, эти вопросы решаются просто: бакшиш...

— Что такое бакшиш?

— Нечто среднее между нашими чаевыми и взяткой, — сказала Фарида, а Володя добавил:

— Только это здесь испокон веку почти узаконенное дело. Поедем в госпиталь, начальство с тобой познакомиться желает. Потом еще надо будет отметиться в нашем консульстве... В общем, делов хватает, а времени очень мало...

В машине по дороге в госпиталь я вспомнил и спросил у Володи:

— Ну, как с тем делом? Что-нибудь прояснилось?

— С каким?

— Со смертью офицера-хадовца.

— Не знаю. К сожалению, не первый случай. Враг где-то рядом, среди нас, и это не пустые слова, как видишь.

Окончание в следующем номере

Киностудия «Мосфильм»

«Вакансия» (по мотивам комедии А. Н. Островского «Доходное место»), 8 ч.
Автор сценария и режиссер М. Микаэлян. Оператор Г. Абрамян. Художники А. Бойм, С. Воронков. Композитор Г. Гладков. Текст песен Ю. Михайлова. Звукооператор О. Буркова.
Роли исполняют: Л. Каюров, Р. Быков, О. Табаков, В. Проскурин, Е. Васильева, М. Яковлева, Т. Догилева, В. Ивлева.

«Надежда и опора», 10 ч.
Авторы сценария Б. Метальников, Ю. Черниченко. Режиссер В. Кольцов. Оператор А. Николаев. Художник А. Лебедев. Композитор Б. Рычков. Звукооператор Т. Баталова.
Роли исполняют: Ю. Демич, А. Васильев, Н. Шумилова, В. Дворжецкий, В. Санаев, В. Кашпур, В. Гуляев, Л. Соколова, А. Веденкин, Т. Чернецова, Э. Ярошевская, В. Савищев, С. Быстрицкий, И. Жеваго, Слава Кузнецов, В. Пицек.

«Наследница по прямой», 10 ч.
Автор сценария и режиссер С. Соловьев. Оператор П. Лебешев. Художники А. Борисов, В. Фабриков. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Бобровский.
Роли исполняют: Т. Ковшова, Т. Друбич, И. Нефедов, А. Юрицын, А. Збруев, Г. Шорр, А. Сидоркина, А. Пороховщиков, Г. Корольков, С. Плотников, С. Шакуров.

«Родня», 10 ч.
Автор сценария В. Мережко. Режиссер Н. Михалков. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян, А. Самулекин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Бобровский.
Роли исполняют: Н. Мордюкова, С. Крючкова А. Петров, И. Бортник, Ю. Богатырев, Федя Стуков, В. Ларионов, Н. Михалков, Л. Кузнецова, О. Меньшиков

«Случай в квадрате 36-80», 8 ч.
Автор сценария Е. Месяцев. Режиссер М. Туманишвили. Оператор Б. Бондаренко. Художники Г. Новожилов, Г. Кошелев. Композитор Б. Бабушкин. Звукооператоры В. Шмелькин, А. Хасин.
Роли исполняют: Б. Щербаков, О. Волмер, П. Буткевич, В. Томкус, И. Калнинь, М. Волонтир, А. Кузнецов, В. Седов, Р. Анцанс, С. Балабанов, Г. Гаузе, В. Васильев, Г. Далманис, В. Малышев, Е. Уралова, А. Пашутин, Т. Ронами, Б. Цимба, Б. Токарев, Л. Черняева.

Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Красиво жить не запретишь», 7 ч.
Автор сценария В. Черных. Режиссер А. Васильев. Операторы С. Онуфриев, С. Ткаченко. Художник В. Иванов. Композитор А. Зацепин Текст песен И. Шаферана. Звукооператор В. Заболоцкий.
Роли исполняют: В. Фокин, Т. Ромашина, Л. Смирнова, Л. Федосеева-Шукшина, Г. Бурков, Б. Новиков, И. Маликова, И. Скобцева, Е. Валаева, К. Козленкова, Е. Попкова, В. Петрова, Л. Поташева, А. Румянцева, М. Соболевская, Ю. Саранцев, А. Бибарцев.

Киностудия «Ленфильм»

«Таможня», 8 ч.
Автор сценария В. Мазур, при участии И. Константинова. Режиссер А. Муратов. Оператор В. Васильев. Художник Е. Гуков. Композитор А. Михайлов. Звукооператор Г. Горбоносова.
Роли исполняют: М. Боярский, В. Гафт, В. Яковлев, В. Еремин, Т. Ташкова, В. Захарьев, Ю. Башков, В. Ильичев, И. Краско, В. Сорокин, К. Бутаев, В. Андреев, В. Головко, Г. Дмитриев, М. Крутикова, Л. Малиновская, Р. Челищев, П. Шелохонов, Д. Шулькин, А. Пестов, О. Василюк, И. Ганжа, В. Кодинцев.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Свидание», 8 ч.
Автор сценария Л. Зорин. Режиссер А. Итыгилов. Оператор Б. Вержбицкий. Художник Ю. Муллер. Композитор В. Артемов. Звукооператор В. Брюнчугин.
Роли исполняют: О. Матешко, А. Михайлов, Г. Макарова, П. Крымов, С. Никоненко, Н. Сайко, А. Александров, Е. Зубович, Е. Александров, О. Калмыкова, В. Селивохин, Н. Сумская, П. Матешко, Е. Буренков.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Дедушка дедушки нашего дедушки», 8 ч.
Автор сценария Р. Ровшан. Режиссер Т. Таги-заде. Оператор Г. Мехтиев. Художник А. Абдурахманов. Композитор М. Бабаев. Звукооператор А. Керимов.
Роли исполняют: Г. Садыхов, С. Кадыров, Ш. Сулейманов, С. Рзаев, Г. Курбанов, Г. Омарова, Е. Караджева, С. Мамедов, Р. Алиев, Э. Зейналова, С. Алескеров, Э. Расулов.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Для любителей решать кроссворды», 8 ч.
Автор сценария Г. Бадридзе, при участии Б. Цуладзе. Режиссер Б. Цуладзе. Оператор Г. Рачвелишвили. Художник Б. Цхакая. Композитор М. Одзели. Звукооператоры Г. Шубладзе, Г. Гедеванишвили.
Роли исполняют: Г. Пирцхалава, З. Кипшидзе, Т. Цулая, В. Нинидзе, Г. Кобахидзе, Б. Цуладзе, Г. Балиашвили, Н. Герасимова, М. Гуния В. Сакварелидзе, Г. Тохадзе.

«Путь домой», 8 ч.
Авторы сценария А. Рехвиашвили, Э. Ахвледиани, Р. Квеселава. Режиссер А. Рехвиашвили. Оператор А. Филипашвили. Художник А. Какабадзе. Звукооператор В. Гогичайшвили.
Роли исполняют: В. Панчулидзе,

Р. Чхиквадзе, А. Махарадзе, Ш. Лолашвили, Т. Бичиашвили, В. Цуладзе, Г. Пирцхалава, З. Кипшидзе, Т. Габуния.

Киностудия «Молдова-филм»

«Лебеди в пруду», 9 ч.
Авторы сценария Б. Шустров, В. Паскару. Режиссер В. Паскару. Оператор В. Чуря. Художник Н. Апостолиди. Композитор В. Загорский. Звукооператор Э. Гаспас.
Роли исполняют: Е. Тудорашку П. Бараккчи, В. Тэбырцэ, В. Чумак, Д. Дариенко, Н. Дони, М. Дони, А. Бушкова, А. Корецкая, М. Мустя, Л. Валянская, К. Константинов, В. Руссу, Н. Водэ, Е. Уралова, Ю. Горобсец, Б. Миронюк, Женя Пименов, Дима Казачук, Корнел Фолнштяну, Таня Вородеску, Анишоара Паскару, Андрей Попа.

Литовская киностудия

«Лето кончается осенью», 9 ч.
Автор сценария Р. Гранаускас, Режиссер Г. Лушкас. Оператор Р. Юодвалькис. Художник Г. Комчус. Композитор Б. Кутавичус. Звукооператор Ю. Ширвинскас
Роли исполняют: В. Майнелите, В Масальскис, А. Масюлис, Ю. Ширвинскайте.

Рижская киностудия

«Игра» (по роману З. Скуиньша «Нагота»), 7 ч.
Автор сценария Н. Синельникова. Режиссер А. Криевс, при участии Г. Пиесиса. Оператор Д. Симанис. Художник И. Антоне. Композитор М. Браунс. Текст песен П. Юрциньша, Я. Петерса. Звукооператор Е Ольшанко.
Роли исполняют: Р. Плепис, И. Бурковска, Т. Валдис, И. Кристиня, А. Стурниеце, А. Гейкинс, Л. Скуиня, У. Брикманис, Ю. Стренга.

«Таран» (по мотивам рассказа В. Пяткявичуса «Танковый бой»), 8 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Цилинский. Оператор Г. Скулте. Художник У. Паузерс. Композитор И. Вигнерс. Звукооператор И. Яковлев.
Роли исполняют: Р. Аллаберт, А. Лиедскалниня, А. Цилинский, Л. Викмане, А. Барчас, В. Звайгзне, Г. Тохадзе, О. Дункерс.

Киностудия «Таджикфильм»

«Сегодня и всегда», 8 ч.
Авторы сценария Ю. Каплунов, С. Саидмурадов. Режиссер М. Касымова. Оператор В. Дмитриевский. Художник В. Мякота. Композитор Ф. Бахор. Текст песен Г. Поженяна. Звукооператор З. Рахимов.
Роли исполняют: М. Алимова, Т. Фазымова, Ш. Хайдаров, С. Сосновский, Х. Рахимов, А. Назриев, Н. Рахимов, Ш. Иргашев, Л. Кенжаева, М. Тахири, С. Курбанов, А. Касымов, А. Рахимов, Э. Абидова, Г. Завкибеков, К. Шарипов, М. Мухаммадиев, С. Сатаров, С. Каюмов.

Зарубежные фильмы

«Друзья на вечер», 7 ч.
Производство студии художественных фильмов «Бояна» (Болгария). Автор сценария Любомир Янов. Режиссер Яким Якимов. Оператор Иван Велчев. Художник Мони Аладжемов. Композитор Александр Брызицев.
Роли исполняют: Иван Кондов, Виолетта Донева, Веселин Вылков, Мария Каварджикова, Светослав Пеев, Петер Петров, Николай Калчев, Анета Сотирова, Иван Григорьев, Борис Велков, Банко Банков.

«Пой, ковбой, пой», 8 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Дин Рид. Оператор Ганс Хайнрих. Художник Хайнц Рёске, Марга Молдован. Композитор Карел Свобода.
Роли исполняют: Дин Рид, Вацлав Нецкарж, Керстин Бейер, Виолетта Андреи, Юри Дарпе, Штефан Дистельман.

«Черепки», 8 ч.
Производство киностудии «Будапешт» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Иштван Гаал. Оператор Йожеф Леринц. Художник Шандор Остин. Композитор Андраш Селлеши.
Роли исполняют: Зигмунт Малянович, Каталин Дьёндьёшши, Эдит Шоош, Белла Танаи, Ирма Паткош, Эстер Сакач, Сильвия Варкони, Йожеф Бихари, Тамаш Хормат, Ласло Хорват.

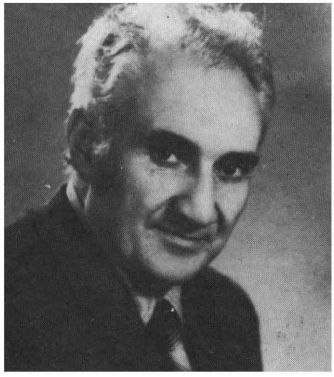
«Шантаж», 9 ч.
Производство киностудии «Бухареста» (Румыния).
Авторы сценария Родика Ожог-Брашовяну, Джео Саизеску. Режиссер Джео Саизеску. Оператор Николае Джирарди. Художник Мирча Рибински. Композитор Темистокле Попа.
Роли исполняют: Тамара Бучучану-Ботез, Дэм Радулеску, Иляна Стана, Ионеску Себастьян Папаяни, Сильвиу Станкулеску, Иоанна Булкэ, Эникё Силади, Ион Бесою.

«Какая-то другая женщина», 8 ч.
Производство «Центар фильм» (Югославия).
Авторы сценария Драган Маркович, Душан Маркович. Режиссер Миомир Стаменкович. Оператор Миливое Миливоевич. Художник Драголюб Ивков. Композитор Зоран Симянович.
Роли исполняют: Мерима Исакович, Драган Николич, Любиша Самарджич, Петар Краль, Светлана Войкович, Душица Жегарац.

«Инспектор-разиня», 9 ч.
Производство «Рэнн продюксьон» — «Ф.Р.З.» (Франция).
Авторы сценария Клод Зиди, Жан Бушо. Режиссер Клод Зиди. Оператор Анри Декаэ. Художник Жан-Батист Пуаро. Композитор Владимир Косма.
Роли исполняют: Колюш, Жерар Депардье, Доминик Лаванан, Жюльен Гийомар, Аллен Мотте, Франсуа Перро, Жан Бушо.

«Скупой» (экранизация одноименной комедии Мольера), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство «Кристиан Фешнер» (Франция).
Режиссеры Луи де Фюнес, Жан Жиро. Оператор Эдмон Ришар. Художник Сидней Беттекс. Композитор Жан Бизе.
Роли исполняют: Луи де Фюнес, Франк Давид, Эрве Беллон, Жорж Одубер, Ги Гроссо, Мишель Модо, Анри Женес, Бернар Мене, Мишель Галабрю, Клод Жансак.

С 60-летием

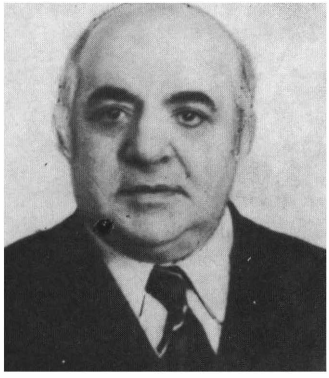


Вагаршяна Лаэрта Вагаршевича, кинорежиссера, народного артиста Армянской ССР, поставившего фильмы «Песня первой любви» (совместно с Ю. Ерзикяном), «Рожденные жить», «Хаос», «Ссыльный № 011», «Мартирос Сарьян» и другие.

С 60-летием

Николаевского Олега Павловича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившего художественные фильмы «След в океане», «Осетинская легенда», «Трембита», «Суровые километры», «Какая у вас улыбка?», «Встретимся у фонтана», «Ты помнишь...», «Пора красных яблок» и другие, мультипликационные фильмы «Медной горы хозяйка», «Малахитовая шкатулка», «Каменный цветок».

С 60-летием



Парсаданова Николая Яковлевича, киноведа, автора статей и исследований по методологии киноведения и эстетике кино.

С 60-летием

Рачука Игоря Антоновича, киноведа, автора книг «Я славлю жизнь», «Поэтика Довженко», «Твой большой друг», «Зовущие на подвиг», «Фильм и зритель», «Феномен советского кино» (совместно с Ю. Воронцовым) и других.